



Universidade de
Aveiro
Ano 2016

Departamento de Comunicação e Arte

**DIRLENE
KÉSSIA DE
SOUZA
LOPES
PEREIRA PINTO**

**O USO DE COMPONENTES
EXTRAPARTITURA NA PERFORMANCE DE
CANÇÕES BRASILEIRAS**



Universidade
de Aveiro
Ano 2016

Departamento de Comunicação e Arte

**DIRLENE
KÉSSIA DE
SOUZA
LOPES
PEREIRA PINTO**

**O USO DE COMPONENTES
EXTRAPARTITURA NA PERFORMANCE DE
CANÇÕES BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, professor associado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedicatória

*Dedico este trabalho aos meus pais e às minhas irmãs,
que sempre acreditaram em mim e nos meus sonhos.
Ao meu esposo pelo incentivo contido em cada palavra,
e à minha pequena Mariana, minha fonte de inspiração.*

O júri

Presidente

Prof. Dr. David Wyn Lloyd

Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

Vogais

Prof^ª. Dra. Ana Sofia Almeida de Sá Serra Dawa

Professora Auxiliar Convidada, Universidade Católica Portuguesa

Prof. Dr. Jorge Manuel Salgado de Castro Correia

Professor Associado, Universidade de Aveiro (Orientador)

Agradecimentos

À Deus, por não permitir que eu desistisse nos momentos difíceis.
Aos meus queridos pais, Lopes e Da Luz, por sonharem comigo os meus sonhos e acreditarem que posso chegar onde eu quiser.
Às minhas amadas irmãs, Dellane e Daiane, que apesar da distância física, não deixaram de me apoiar e incentivar.
Ao meu esposo Miguel pelo carinho e paciência.
Aos meus sogros , Joaquim e Margarida, por toda compreensão.
Ao meu querido amigo José Henrique, que atendeu ao meu pedido e escreveu o monólogo para este trabalho.
À encenadora Rita, que acreditou em mim e nesse projeto artístico.
À Núbia, por todos os croquis feitos até a escolha do croqui final para a personagem Dandara.
À minha querida professora Isabel Alcobia, pelos ensinamentos e conselhos.
E às minha queridas amigas e professoras Deborah e Bruna pelo apoio, carinho e amizade.

Palavras – chave

Performance, canção brasileira, figurino, cenário, dramaturgia.

Resumo

O presente trabalho propõe um modelo alternativo para a performance de canções brasileiras. Para tanto, foi documentado o processo de criação de um formato alternativo de recital solo de canto integrando componentes extrapartitura num projeto artístico intitulado “OS DESENCANTOS DE DANDARA”. Foi apresentado um esboço biográfico de três grandes compositores brasileiros: Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) e Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), cujas obras foram escolhidas para compor o repertório deste projeto. A escolha desses artistas levou ainda à elaboração de uma pesquisa documental a respeito da canção brasileira. Foi ainda elaborado e aplicado um pequeno inquérito que teve como objetivo investigar se um projeto artístico com esse teor era pertinente ou não.

Keywords

Performance, Brazilian Song, costumes, scenery, dramaturgy.

Abstract

This study aims to propose an alternative model for the performance of Brazilian songs. Therefore, the process of creating an alternative format for a solo song recital, integrating components not prescribed in the score in an artistic project entitled "OS (DE)SEN(CANTOS DE DANDARA)". A biographical sketch of three major Brazilian composers was presented: Chiquinha Gonzaga (1847 - 1935), Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) and Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959), whose works were chosen to compose the repertoire of this project. The choice of these artists, also led to the development of a documentary research on the Brazilian song. A small survey was also developed and applied, whose objective was to investigate whether an artistic project with this content was relevant or not.

ÍNDICE DE CONTEÚDOS

INTRODUÇÃO	1
1. CONTEXTUALIZAÇÃO	9
1.1 A RELEVÂNCIA DE UM FORMATO ALTERNATIVO PARA UM RECITAL DE CANTO	9
1.2 AS COMPONENTES EXTRAPARTITURA PARA O AUXÍLIO DA INTERPRETAÇÃO DE CANÇÕES.....	17
1.2.1 ESTÉTICA TEATRAL	19
1.2.2 FIGURINO	22
1.2.3 CENOGRAFIA	27
1.3 A CANÇÃO BRASILEIRA.....	30
1.3.1 CHIQUINHA GONZAGA	32
1.3.2 ALBERTO NEPOMUCENO	40
1.3.3 HEITOR VILLA-LOBOS	44
2. METODOLOGIA.....	53
2.1 PRODUÇÃO	53
2.2 DA APLICAÇÃO DO INQUÉTIRO	56
2.3 ANÁLISE DE DADOS	57
3. PROJETO ARTÍSTICO	61
3.1 MONÓLOGO E ENREDO.....	61
3.2 OBRAS MUSICAIS	64
3.2.1 <i>Machuca!</i>	65
3.2.2 <i>Roda Iô-iô</i>	68
3.2.3 <i>O Romance da Princesa</i>	69
3.2.4 <i>Lua Branca</i>	70
3.2.5 <i>A Noiva</i>	72
3.2.6 <i>Coração Triste</i>	73
3.2.7 <i>Trovas (Op. 29, Nº 1)</i>	74

3.2.8 <i>Canção do Amor</i>	76
3.2.9 <i>Melodia Sentimental</i>	77
3.2.10 <i>Bachiana Nº5, Ária (Cantinelas)</i>	79
3.3 FIGURINO	80
3.3.1 ADEREÇOS	83
3.3.2 MAQUIAGEM	83
3.4 CENOGRRAFIA.....	85
3.4.1 <i>Cenário</i>	85
3.4.2 ILUMINAÇÃO	86
3.5 O TRABALHO COM A ENCENADORA.....	86
3.5.1 A ENCENADORA.....	87
3.5.2 DIÁRIO DE BORDO DE “OS DESENHOS DE ENCANTOS DE DANDARA”	87
CONCLUSÃO	89
BIBLIOGRAFIA.....	91
ANEXOS	99

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.....	10
Figura 2	82
Figura 3.....	84
Figura 4	84
Figura 5	84
Figura 6	84
Figura 7	85
Figura 8	85

Introdução

A canção está presente na vida do homem desde muito tempo. Ainda na Grécia Antiga encontramos registros de canções com acompanhamento, que datam do século VII a. C. “e foi durante o período helenístico que este tipo de música migrou da Grécia para outros territórios, como Roma” (Chew et al *apud* Batista, 2010, p. 10). Nas primeiras reflexões de Platão, encontramos que a música é algo divino, onde o poeta canta porque tem inspiração, e essa inspiração vem das Musas. Os antigos gregos acreditavam que através da música o homem poderia expressar todo tipo de pensamento e sentimento (Henderson *apud* Rocha Junior, 2007, p. 31). É importante lembrar que para eles, a palavra *Mousikê*, dentre as possibilidades semânticas, significava a união da melodia com a palavra (Boyancé *apud* Rocha Junior, 2007, p. 32).

De acordo com o que aprendemos e em termos de senso comum, a canção é uma combinação de música e poesia (texto). Para o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a palavra canção significa “uma peça musical para voz ou vozes, habitualmente curta e independente, acompanhada ou não acompanhada, ou o ato ou a arte de cantar” (Chew et al. *apud* Batista, 2010, p. 9). Pignatari (2009) em sua dissertação de doutoramento intitulada *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a Invenção da Canção Brasileira* define canção da seguinte forma:

Uma canção é necessariamente uma interpretação da palavra pela música. Ainda que não modifique o texto poético – e isso foi feito em diversas ocasiões – o compositor termina privilegiando determinados aspectos do poema. Essa interpretação se expressa sobretudo na ambientação proporcionada pelo acompanhamento pianístico. (Pignatari, 2009, p. 21)

O conceito de canção como um novo gênero musical vocal surgiu no início do século XIX quando Franz Schubert compôs o Lied *Gretchen am Spinnrade* em 1814

inspirado na obra *Faust*, escrita por Johann Wolfgang von Goethe (Scher in Bernhart & Wolf, 2004) . Segundo Scher (1990), o *Lied* é “um tipo particular de composição vocal, geralmente para voz solo com acompanhamento de piano, que combina poema e música para criar uma nova obra, integrante da arte que já não é apenas poema além de música.” (Idem, p. 283, tradução nossa¹), isto é, no *Lied*, música e texto se cruzam e interagem entre si.

A canção foi se popularizando enquanto gênero musical e recebeu diferentes nomes em diversos países. As peculiaridades desse gênero musical foram mantidas, mas o mesmo sofreu influências de cada território em que foi desenvolvido. Na Itália, a canção foi chamada de *Madrigal*; na Inglaterra, *Song*; na França, *Chanson*; já na Alemanha, como vimos ainda a pouco, recebeu o nome de *Lied*; chegou à Argentina e foi chamada de *Vidala*; na Finlândia, *Runa*; em Portugal ficou conhecida como *Moda*; e no Brasil, *Modinha* (Pinto *apud* Batista, 2010).

Para Finnegan (2008), a canção pode “ser considerada como um dos verdadeiros universais da vida humana (...) [*pois*] termina por existir na experiência de todos” (Finnegan in Matos, Travessos & Medeiros, 2008, p. 15).

De acordo com Assis (2012), às vezes, a canção pode ser considerada um gênero musical mais limitado quando comparada à ópera, isso porque na ópera o intérprete possui diversos elementos que o ajudam na composição do personagem, enquanto que na canção, o intérprete possui a voz, o texto e o instrumento acompanhador. Embora seja considerada por alguns como um gênero musical mais simples, para mim, a canção é um gênero musical complexo, onde cada narrativa traz um eu-lírico diferente com características e emoções próprias. Partindo desse ponto

¹ “ a particular kind of vocal composition, usually for solo voice with piano accompaniment, that combines poem and music to create a new, integral work of art which is no longer just poem plus music” (Scher in Bernhart e Wolf 2004: 283)

de vista, podemos dizer, então, que o cantor é também um ator, no momento em que ele, mesmo que inconscientemente, tenta personificar o sujeito que vive no texto de determinada canção, dando-lhe uma alma, materializando para os ouvintes a figura de uma personagem que objetiva transmitir a sua verdade àquele que assiste ao espetáculo.

Além dessas duas dimensões, texto e música, Finnegan (2008) diz que a canção possui ainda uma terceira: a *performance*. Sendo assim, podemos pensar na canção como algo complexo e sublime, que se distancia da banalidade, uma vez que aqui, temos três tipos de arte acontecendo simultaneamente: texto, música e performance. Esta última, que vem ganhando cada vez mais espaço entre os interesses dos estudiosos, vem assumindo esse destaque graças ao “movimento transdisciplinar ao longo da última geração em direção a um interesse na ideia de processo, de diálogo e de ação em detrimento da definição de objetos de estudo enquanto produtos, estruturas ou obras definitivas.” (Finnegan, in Matos, Travessos & Medeiros, 2008, p. 21).

Este documento que serve de apoio ao projeto artístico intitulado “OS DESENCANTOS DE DANDARA” tem como objetivo principal propor um formato alternativo para o recital solo de canções, onde as canções exploradas são todas canções brasileiras. Essa ideia surgiu da minha inquietação por algo que pudesse ser diferente do convencional. A escolha pelo uso de canções brasileiras deve-se a três fatores. O primeiro, porque quando estudante da graduação pensava que a canção brasileira era inferior aos *Lieder* ou às *Chansons*, o que me levou a um estudo mais aprofundado dos compositores brasileiros e suas obras, e isso fez com que eu percebesse quão rica é a canção erudita brasileira; o segundo fator, para divulgar a canção brasileira; e o terceiro e não menos importante, por ser brasileira e querer cantar na minha língua toda a brejeirisse, amor e folclore que a obra musical do Brasil carrega, pois como veremos mais a frente, para o compositor Alberto Nepumoceno, “Não tem pátria o povo que não canta na sua língua”.

A contextualização (capítulo 1) desse trabalho está dividida em três subcapítulos. No primeiro subcapítulo, intitulado de “A Relevância de um Formato Alternativo para o Recital de Canto”, discutiremos sobre a importância do cantor erudito pensar em um formato que fuja do padrão convencional (cantor + músico acompanhador) de recital solo. Veremos que esta inquietação já arrebatou outros

performers que buscam novos formatos. Sloboda e Ford (2012) mostram através de uma pesquisa que o público erudito vem diminuindo e que é um público que está envelhecendo. Abordaremos ainda que a performance moderna pode ter começado no final do século XIX ou no início do século XX, ainda sob a forma de manifestos, mas que foi somente na década de 1960, nos Estados Unidos, que a “Performance Art” surgiu inspirada nos movimentos artísticos “Dadaísmo” e “Futurismo” (Almeida, 2011).

No segundo subcapítulo, *“As Componentes Extrapartituras para o Auxílio da Interpretação de Canções”*, baseada no pensamento de Oliveira (2012) onde para ela é importante o desenvolvimento de aspectos visuais para a construção de uma performance musical, falaremos sobre os meios extra partitura que foram escolhidos para o desenvolvimento deste projeto artístico. Já no terceiro subcapítulo, *“A Canção Brasileira”*, faremos um pequeno apanhado a respeito da própria história do Brasil para compreendermos a canção brasileira e seus compositores. Os compositores escolhidos para este projeto foram: Chiquinha Gonzaga, Alberto Nepomuceno e Heitor Villa-Lobos. Chiquinha Gonzaga, uma mulher forte e à frente de seu tempo, sofreu por não se deixar prender pela ditadura imposta à mulher que vivia em meados do século XIX, e depositou em sua obra todo o seu amor por seu país e sua gente. De acordo com Palmerim (1930), “D. Chiquinha não só é a compositora de páginas fulgurantes da literatura musical do Brasil, é o espírito de uma nacionalidade forte, de um patriotismo mais velho que o Brasil.” (Palmerim *apud* Lira, 1978, p. 113).

Alberto Nepomuceno é considerado o precursor do nacionalismo brasileiro. Tendo estudado na Europa, quando retornou ao Brasil, trouxe em sua bagagem musical muita influência das escolas europeias, o que faz Mário de Andrade (1972) dizer que a música de Nepomuceno é música brasileira, mas não nacional, sendo ela universal. Para completar o trio de compositores escolhidos para este projeto, encontramos Heitor Villa-Lobos, cuja parte de sua obra musical baseia-se no folclore brasileiro. Ele é considerado por Mário de Andrade um dos grandes nomes do nacionalismo brasileiro. A utilização dos ritmos encontrados no Brasil, a exploração de timbres diferentes e suas harmonizações para orquestra de temas folclóricos fizeram de Heitor Villa-Lobos um dos compositores brasileiros mais conhecidos em todo o mundo.

A ideia deste projeto artístico surgiu da minha inquietação pela busca de uma performance diferente, não falo na busca pelo novo, pois como veremos nos capítulos a seguir, o novo no mundo da performance já vem sendo buscado desde o final do século XIX. Através da minha própria prática, assim como os recitais que já tive a oportunidade de assistir, a questão sobre usar elementos extrapartitura para enriquecer o recital parecia pertinente, o que foi comprovado por meio dos resultados obtidos através do cruzamento de dados de um pequeno inquérito (ANEXO) que será abordado no capítulo 2 deste trabalho, onde falaremos da *Metodologia* adotada para o desenvolvimento deste documento.

No capítulo 3 encontra-se o projeto artístico em si, onde as canções ajudam a contar a história de uma personagem que vivencia vários estados emocionais. Ver-se-á como aconteceu a seleção do repertório e como, a partir dessa escolha nasceu o espetáculo que recebeu o nome de “OS DESENCANTOS DE DANDARA”; e como as componentes extrapartitura escolhidas foram desenvolvidas, desde a criação do enredo até o trabalho com a encenadora.

Complementa essa dissertação a gravação do espetáculo acima citado, que ocorreu no dia 20/12/2016 no auditório do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

CAPÍTULO 1: Contextualização

1. Contextualização

1.1 A Relevância de um Formato Alternativo para um Recital de Canto

Há vários gêneros de música vocal: missas, oratórios, cantatas, ópera, canções; e dentre esses gêneros, tenho comparado, em especial, as interpretações de cantores líricos de árias de ópera e de canções em recital solo, observando os elementos que auxiliam na interpretação desses dois gêneros.

Enquanto na ópera temos um conjunto de elementos que nos ajudam na interpretação como melodia, letra, enredo, personagens e suas características, encenação e figurino. Nas canções temos a melodia e a letra, cabendo a cada intérprete buscar fontes de inspiração para a performance de cada canção.

A forma tradicional de um concerto solo de canto erudito está pautado no/na solista, de modo geral, localizado/a no centro do palco, e do músico acompanhador, frequentemente um pianista. Suspeito que há um certo desgaste nesse modelo de recital tradicional, e uma das razões para que isso ocorra pode ser uma certa dificuldade do intérprete fazer o público fantasiar com esse formato. No artigo intitulado *What Classical Musicians Can Learn from Others Arts about Building Audiences*, Sloboda e Ford (2012) ao abordarem o assunto nos apresentam uma pesquisa realizada em 2008 pela *National Endowment of the Arts* que mostra que o público em concertos clássicos vem diminuindo, tanto em termos absolutos como quando comparado a outras artes.

Table 1

U.S. adults attending an activity at least once in past 12 months

Source: 1982, 1992, 2002 and 2008 Surveys of Public Participation in the Arts.

Percent of adults attending/visiting/reading

	1982	1992	2002	2008	Decline
Performing arts					
Jazz*	9.6	10.6	10.8	7.8	19%
Classical music*	13.0	12.5	11.6	9.3	29%
Opera*	3.0	3.3	3.2	2.1	30%
Musical plays*	18.6	17.4	17.1	16.7	11%
Non-musical plays*	11.9	13.5	12.3	9.4	21%
Ballet*	4.2	4.7	3.9	2.9	30%
Other dance	NA	7.1	6.3	5.2	27%
Art museums/ galleries*	22.1	26.7	26.5	22.7	0
Art/craft fairs and festivals	39.0	40.7	33.4	24.5	38%

From National Endowment of the Arts, 2008 survey of public participation in the Arts. <http://www.arts.gov/research/2008-SPPA.pdf>

Figura 1

Como podemos ver, de acordo com a figura acima, as percentagens de público em concertos de música clássica e em ópera diminuíram 29% e 30% respectivamente entre os anos de 1982 e 2008. Segundo Sloboda e Ford, “uma das contribuições mais marcantes para este declínio é que o perfil etário do público está mudando. O público clássico está ficando velho.” (2012, p. 02. Tradução nossa²) Mas o que fazer para atrair uma plateia mais jovem para esses eventos? Esse questionamento fez com que surgisse em mim uma certa inquietação. Seria somente eu que pensava que esse modelo tradicional precisava ser renovado, reinventado?

² “One of the most striking contributors to this decline is the changing age profile of audiences. The average classical audience is getting older.” (Sloboda & Ford, 2012, p. 02)

Através da minha pesquisa, percebi que esse assunto é algo que desperta uma inquietação também em outros *performers*. Por exemplo, em 2014 e 2015, Laurence Guilloid (soprano), Birgit Frenk-Spilliaert (pianista) e Etienne Frenk (violoncelista) apresentaram um espetáculo intitulado *Grandeurs et Décadences*, cuja intenção era “transportar o público através da música e de um ambiente que evocava outro tempo” (retirado do site *histoires de musique*³- tradução nossa⁴). Com canções de Kurt Weill, intercaladas com composições de Francis Poulenc e da sonata para piano e violoncelo de Banalités, os artistas apresentaram essas melodias, “não como um recital, mas sim imaginando o monólogo de uma mulher que passaria por diferentes estados de ânimo, recontando seus amores, seus sonhos e sua raiva” (Idem – tradução nossa⁵). Com um cenário simples e figurino que remete ao período entre guerras, a personagem principal (interpretada pelo soprano) interage com os outros músicos (pianista e violoncelista), que representam amigos, amantes ou servidores, eles conseguiram desenvolver um espetáculo onde as peças ajudam a construir e desconstruir pequenas histórias da vida da personagem principal.

Outro exemplo aconteceu em 2008, quando o soprano Dawn Upshaw e o violinista Geoff Nuttall apresentaram um recital dirigido por Peter Sellars – “reconhecido mundialmente por seus tratamentos inovadores de material clássico das tradições ocidentais e não ocidentais, e por seu compromisso em explorar o papel das artes performáticas na sociedade contemporânea” (retirado do site da *Univservity*

³ Endereço completo: <http://www.histoiresdemusique.ch> visitado em 25 de novembro de 2015.

⁴ “il s’agit de transporter le spectateur par la musique et un cadre évocateur dans une autre époque” (retirado do site *histoires de musique*).

⁵ “non sous forme de récital, mais plutôt imaginées comme le monologue d’une femme qui passerait par différents états d’âme, racontant ses amours, ses rêves et ses colères.” (retirado do site *histoires de musique*).

of California - UCLA ⁶. tradução nossa⁷). Nesta produção, cujas músicas são do húngaro Gyory Kurtag sobre os textos de Franz Kafka, Upshaw dá vida a uma dona de casa e Nuttall a um músico de rua. Para o espetáculo, o encenador utilizou cenografia, figurino, marcações cênicas e imagens projetadas (retirado do site La Phil⁸).

Vivemos em um mundo onde as pessoas estão sempre buscando novidades e esperando ser surpreendidas, neste sentido poder-se-á pensar que o modelo tradicional de recital de canto está ficando obsoleto. Para muitos, essa forma continua e provavelmente sempre será a mais adequada, uma vez que a música continua a ser o foco de um recital. Para mim, a performance deve ir além da técnica dos músicos, isto é, a performance seria todo o conjunto em cena: musicalidade, presença e movimentação em palco, cenário, figurino, iluminação e outros meios tecnológicos ou não escolhidos pelo performer, como imagens (fotografias, vídeos, textos) projetadas, palavras isoladas ou poesia (versos ou poemas completos) ou ainda textos em forma de diálogos ou monólogos. Segundo Fernandino (2014):

Os *shows* cada vez mais lançam mão da iluminação, dos efeitos visuais e da direção de cena. E mesmo em modalidades nas quais apenas o músico e seu instrumento se fazem presentes, há que se considerar a situação de palco, de atuação e de relação com a plateia. Assim, é possível afirmar que, de uma maneira geral, a interação de aspectos cênicos e musicais faz parte da prática

⁶ Endereço completo: <http://www.wacd.ucla.edu/people/28-people/faculty/133-peter-sellars> visitado em 10 de fevereiro de 2016.

⁷ "is renowned worldwide for his innovative treatments of classical material from western and non-western traditions, and for his commitment to exploring the role of the performing arts in contemporary society." (retirado do site da *University of California - UCLA*)

⁸ Endereço completo: <http://www.laphil.com/press/peter-sellars-directs-soprano-dawn-upshaw-and-violinist-geoff-nuttall-staged-production-of> visitado em 10 de fevereiro de 2016.

artística tanto da área de Música, quanto de Teatro. (Fernandino, 2014, p. 01)

Indo um pouco mais a fundo, enquanto *performer*, posso pensar nesse momento mágico onde o fruto do nosso trabalho aparece, como sendo a união de todo o processo de criação até o momento da performance em si. Para Cook (2006), “processo e produto (...) não se configuram tanto como opções alternativas, mas como fios complementares do traçado que chamamos de performance.” (Cook, 2006, p.14)

Tornar um recital mais atrativo é um grande desafio. Tenho me perguntado quais os motivos dos concertos de música popular⁹ ter mais procura do que os recitais eruditos. Encontrei prováveis respostas. A primeira é que nem todo mundo tem acesso à música erudita, tornando-a assim elitista. Outra razão é o fato dos concertos populares apresentarem formato mais inovador, onde os artistas, que estão cercados por uma equipe de produção, exploram novos meios para tornar o espetáculo mais atrativo ao público.

Em sua dissertação de mestrado intitulada “*A Vida Por um Fio*” *Inovando em Recital* e apresentada na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco em 2011, o cantor Francisco Brazão, a respeito da crescente diminuição de plateia para os recitais de canto nos diz que:

Como razões principais para esta situação, posso apontar: a crença generalizada de que se tratam de espetáculos elitistas, cujos conteúdos são acessíveis apenas a uma minoria de privilegiados; a falta de algum estímulo visual, se compararmos com a concorrência da indústria cinematográfica e da televisão; a

⁹ Música Popular: todo e qualquer gênero musical acessível ao público em geral.

escolha de repertório em línguas estrangeiras sem disponibilização de traduções; a monotonia que surge pela escolha de repertório de apenas um compositor, ou de uma mesma época, ou numa mesma língua (às vezes todos os casos de uma só vez); e a preferência do público em relação à ópera ou a outro tipo de espetáculos, visual e dramaticamente mais apelativos. (Brazão, 2011, p. 01)

A performance, enquanto meio de expressão artística independente, só foi reconhecida na década de 1970 (Goldberg, 2007, Cohen, 2002, Santos, 2008), quando o que importava era uma arte onde o *performer* podia usar “livremente quaisquer disciplinas ou quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, arquitetura e pintura, assim como vídeo, película, *slides* e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações.” (Goldberg, 2007, p. 10).

Richard Wagner, ainda no século XIX, já discutia e falava em uma arte de totalidade, chamada de *Gesamtkunstwerk*, que no ideal wagneriano seria a junção de várias artes: música, teatro, canto, dança e artes plásticas (Pereira & Noronha, 2008). Para Wagner, drama e música pertenciam a uma “unidade absoluta. (...) ao contrário do que sucede na ópera convencional, onde o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música. O poema, a concepção dos cenários, a encenação, a ação e a música são encaradas como aspectos de uma estrutura total”. (Idem, p. 01)

Embora estejamos falando a respeito da ópera wagneriana, por que não trazermos o pensamento de uma arte total também para um recital solo de canções? Por que não pensarmos em uma exploração do texto e da melodia, de maneira tal que traga toda a carga dramática e emocional que determinada canção, ou ciclo de canções, exige? E se, juntamente a isso, pensássemos em explorar ou desenvolver uma encenação de maneira que a mesma pudesse ajudar na componente interpretativa? Nessa encenação poderiam ser explorados recursos como iluminação, figurino e cenário, que por conseguinte, além de ser mais um atrativo para o público, auxiliariam o artista tanto com relação a sua movimentação em palco, como com os estados emocionais que o cantor tencionaria transmitir.

É importante frisar que esses recursos auxiliariam na condução do espetáculo, não sendo eles o fim em que o cantor/*performer* pretende atingir, mas seriam o meio

para que ele conseguisse explorar as componentes interpretativas de que tem acesso, chegando a uma performance onde sua técnica vocal se conjugasse a outras formas de arte. Devo salientar ainda que essa seria apenas mais uma forma de performance, uma vez que este universo é muito vasto, como esclarece Cook (2006):

Nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical, dentro da tradição da MEO¹⁰, e, neste sentido, a performance poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades. (Cook, 2006, p. 9-10)

No prefácio de seu livro intitulado *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, Goldberg (2007) nos fala que a performance é um tipo de arte maleável e que varia de *performer* para *performance*, pois “nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição através dos processos e modos de execução adotados.” (Goldberg, 2007, p. 10).

Desde que a performance começou a ser discutida no início do século XX, ainda sob forma de manifestos, que se almeja a inovação. Tal busca deu-se porque os “artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas [*estavam*] decididos a pôr a sua arte em contato com o público” (Idem). Essa transgressão aconteceu nas artes plásticas, na dança, no teatro, na música, na declamação. Goldberg (2007) cita vários exemplos em seu livro, dentre eles o caso de Valentine de

¹⁰ MEO: Música Erudita Ocidental.

Saint-Point¹¹, autora do *Manifesto da Luxúria* em 1913 e que apresentou nesse mesmo ano um espetáculo de dança na *Comédie des Champs-Élysées* em Paris. Eis o que nos relata Goldberg:

[...] um curioso espetáculo de dança – poemas de amor, poemas de guerra, poemas de atmosfera – diante de grandes painéis de lona sobre os quais se projectavam luzes coloridas. Noutras paredes eram projectadas equações matemáticas, enquanto a música de fundo de Satie e Debussy acompanhava o seu elaborado espetáculo. (Goldberg, 2007, p. 22 – 23)

Como é possível perceber, tanto Wagner como diversos artistas modernistas procuravam uma maior exploração de recursos. Se essa busca já não é tão recente e aconteceu em muitas áreas da arte, fazendo até com que uma nova arte surgisse – a arte da Performance, que “devido à sua postura radical, (...) tornou-se um catalizador na história da arte do século XX; cada vez que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para demolir categorias e apontar novas direcções.”(Goldberg, 2007, p. 08) – porquê, então, nós cantores, quando pensamos em um recital solo de canto erudito, precisamos estar com o olhar fixado no tradicional? Lembrando que quando falamos nessa forma tradicional, pensamos na equação: cantor + acompanhador + centro do palco = recital.

Quando pensamos nas novidades que podemos usar para aprimorar nossa performance e analisamos outros trabalhos que já foram realizados, percebemos que,

¹¹ Valentine de Saint-Point foi “uma das poucas mulheres que actuaram em performances futurista. Valentine foi a única futurista a apresenta-se em Nova Iorque, no Metropolitan Opera House, em 1917.” (Goldberg, 2007, p. 22)

embora a performance tenha uma gama de opções ilimitada, muitas vezes iremos reinventar ou dar uma nova “roupagem” para aquilo que já foi feito, o que não deixa de ser mais um desafio. O importante é estarmos cientes de que a busca por novos formatos é necessária, tanto para nós *performers* como para o público que está à espera de ser surpreendido pelo artista.

1.2 As Componentes Extrapartitura para o Auxílio da Interpretação de Canções

Ao falarmos em performance de uma ária de ópera, o intérprete busca no enredo da ópera e nas características da personagem subsídios para a interpretação de tal ária, e, muitas vezes, recorre ainda ao auxílio de elementos cenográficos para aumentar sua inspiração e a veracidade de sua interpretação, por exemplo, é comum vermos cantoras com um pequeno livro quando vão interpretar a Cavatina “So anch’io la virtù magica” da ópera “Don Pasquale” de Gaetano Donizetti, já que a personagem Norina aparece em cena lendo. Para Viana (2012), o cantor-ator, além de transmitir componentes informativas a nível de texto musical e literário, deve transmitir estados emocionais da personagem.

Enquanto *performer*, quando tenho que interpretar uma canção, seja ela mais simples ou mais complexa melódica e harmonicamente, encontro mais dificuldades para transmitir a emoção do eu-lírico, porque ao contrário do acontece nas óperas, nas operetas ou no teatro-musical, cada canção conta uma história, com um enredo próprio. Diante dessa questão, além do texto e das indicações composicionais como intensidade e dinâmica, podemos utilizar componentes extrapartitura para ajudar na interpretação de canções. Com os meios tecnológicos atuais (projeções de vídeos e imagens, por exemplo) além dos meios mais convencionais (iluminação, ambientação, acessórios, entre outros), a gama de recursos torna-se grande, cabendo a cada *performer* a tarefa de escolher que meios deseja usar. Para Oliveira (2012), na

etapa do desenvolvimento interpretativo, a construção corporal, partimos do princípio de que na performance musical não se deve considerar apenas os aspectos sonoros, mas também os aspectos visuais. Para o desenvolvimento desses aspectos visuais, achamos apropriado levar em consideração, em primeiro lugar, caso haja texto, a análise e a definição de qual papel tem o performer no contexto do texto. Se não houver texto, a exemplo da música instrumental, o performer deverá descobrir qual o sentido daquela obra para si mesmo. (Oliveira, 2012, p. 03)

Pensando na questão de que componentes externas usar para performar canções de uma maneira diferente, tentando unir-me ao pensamento de Oliveira, em que ela julga ser importante o desenvolvimento de aspectos visuais para a construção de uma performance musical, decidi optar pelos seguintes meios: dramaturgia, cenografia, figurino, iluminação, projeção de imagem e voz-off. A escolha destes meios deve-se ao fato de eu querer contar uma história com as canções selecionadas para o recital. Essa seleção surgiu a partir de um enredo criado por mim, onde a narrativa de cada canção se enquadrava perfeitamente. Entretanto, era preciso fazer com que o espectador percebesse a história que eu queria contar, logo, usar a encenação parecia ser conveniente. Precisava de um texto que unisse todas as canções. A princípio procurei um texto, mas nenhum se enquadrava dentro daquilo que eu procurava, foi então que um amigo escritor atendeu ao meu pedido, e depois de conhecer o enredo e de ouvir as canções, escreveu o monólogo “OS ~~DESEN~~CANTOS DE DANDARA”. Logo, para o desenvolvimento deste projeto, a dramaturgia seria indispensável, e em conjunto com ela vieram os outros meios. Pois foi impossível não pensar na caracterização da personagem e no cenário em que se passava a história. A iluminação e a projeção de imagens ajudam no cenário, e a voz-off foi assim escolhida para ajudar a criar a sensação de devaneio da personagem.

Nesse subcapítulo abordaremos algumas considerações sobre estética teatral para entendermos um pouco sobre dramaturgia, figurino e cenografia, pois a projeção de imagem e a iluminação estão inseridos na cenografia, enquanto que o uso da voz-off, na dramaturgia. Abrindo ainda um parêntese, podemos dizer que todos os recursos aqui escolhidos estão inseridos dentro da dramaturgia.

1.2.1 Estética Teatral

Dentre os diversos métodos abordados pelos encenadores, escolhi o método abordado e desenvolvido por Stanislavski. Tal escolha deve-se ao fato do método de Stanislavski além de ser um dos métodos mais conhecidos e estudados, ele defende uma interpretação mais próximo do natural, do real, onde o performer busca memórias reais para ajudar a compor e a interpretar a personagem. Megido (2003) fala que “O ‘Método Stanislavski’ aborda sempre a decisiva concepção da ‘total emoção interior’, da ‘total expressão exterior’ e de dar ‘luz’ ao significado e sentido superiores do papel a ser interpretado.” (Megido, 2003, p. 29). A seguir, discorrerei mais a respeito desse professor e de seu método.

Constantin Stanislavski (1863 – 1938) nasceu na cidade de Moscou, foi professor de arte dramática, ator, diretor e escritor, é considerado o grande expoente do naturalismo nas artes cênicas, que defendia que a encenação deveria ser o mais natural possível e para isso era necessário que a personagem fosse percebida de maneira real. Seu método “influenciou o teatro contemporâneo, especialmente com sua perspectiva na composição da personagem” (Viana, 2012, p. 23), e consiste no ator buscar memórias afetivas para dar veracidade a estados emocionais da personagem (Stanislavski, 2008).

Segundo Stanislavski (1990), “o ator vive para dar alma ao personagem” (Stanislavski *apud* Megido, 2003, p. 24). A partir dessa afirmação, poderíamos fazer a seguinte pergunta: o que faz (ou deveria fazer) o cantor enquanto *performer*, quando executa uma canção? O cantor dá vida ao texto e às notas escritas pelo compositor. Cria um meio de “personificar” aquilo que está na partitura; tenta, a partir de sua leitura (seu entendimento), dar alma a um eu-lírico. O cantor torna-se um ator no momento em que ele tenta dar alma a personagem que vive determinada canção, buscando transmitir a sua verdade ao espectador.

A problemática da interpretação de canções está no fato de que cada canção possui uma personagem com características próprias, e essas características podem variar de acordo com cada *performer*, isto é, embora tenhamos a melodia, a harmonização e o texto que nos dizem muito sobre os sentimentos do eu-lírico e da

ambientação, alguns pormenores ou intenções podem ser mudados de acordo com cada intérprete, ou seja, depende da verdade que cada *performer* pretende passar, pois “pode-se representar bem e pode-se representar mal. O importante é representar verdadeiramente.” (Shchepkin *apud* Stanislavski, 2008, p. 43)

Em seu trabalho a respeito do método de Stanislavski, Megido (2003) fala da necessidade de se acreditar naquilo que se diz no palco. Poderíamos dizer então que todo artista precisa acreditar naquilo que está fazendo. Como um cantor, por exemplo, conseguirá atingir o público se ele não acreditar na verdade que ele quer passar? Para ele acreditar naquilo que está interpretando, julgo ser importante que o artista busque sentir as emoções e/ou as experiências da “personagem”. E como conseguir isso? Buscando aquilo que Stanislavski ensinava, que seria recorrer à “memória emocional” (Megido, 2003, p. 39), isso não significa que, por exemplo, se o ator tiver que interpretar um assassino ele não terá que matar alguém para passar aquela verdade, mas pode buscar em suas recordações um momento em que teve que ser frio e calculista, ou ainda lembrar de um filme ou uma novela em que tenha sentido que essa verdade foi passada. Para Stanislavski,

Representar verdadeiramente significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssono com o papel. Tornar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um dos seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de

um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística. (Stanislavski, 2008, p. 43)

Ainda para Stanislavski devemos ter cuidado com os recursos que usamos em nossas encenações. Os “bordões”¹², por vezes, só atrapalham. É preciso que tenhamos consciência desses bordões para que possamos decidir se queremos ou não usá-los em nossa performance. De posse dessas diretrizes, enquanto cantora, o que tornaria óbvia a minha performance? Que recursos eu deveria usar? Considerando que o cantor também é um ator, como fazer para dar vida à (s) personagem (ns) da(s) canção (ões)?

É nesse ponto que entra o conceito de dramaturgia, que contempla muito mais que o texto produzido pelo dramaturgo. De acordo com Pavis (1999),

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico e de acordo com qual temporalidade. A dramaturgia, no seu sentido amplo mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto para englobar texto e realização cênica. (Pavis *apud* Rebouças, 2009, p. 22)

¹² Bordões- palavra, frase ou expressão, e eu poderia acrescentar ainda gestos, usados excessivamente para causar riso ou emoção.

Assim sendo, se Stanislavski resultou como um elemento de transformação da prática teatral, por que não partir deste mesmo autor para incentivar no desenvolvimento da prática musical, uma vez que podemos considerar o cantor como um ator que tem em cada canção uma personagem, com uma história que “pede” para ser vivida.

1.2.2 Figurino

Figurino é o conjunto de roupas, acessórios e maquiagem que a personagem ou as personagens usam em uma performance. Ele ajuda a caracterizar a personagem, a época e o local onde o enredo se desenvolve. Para Iglecio e Italiano (2012), “figurinos complementam o personagem, colaboram no entendimento da trama e trabalham com o imaginário do receptor” (Iglecio & Italiano, 2012, p. 01).

Quando o *performer* veste o figurino, ele assume outro corpo, outra personalidade. Embarca em um mundo a parte e, por alguns minutos ou horas, transforma-se em outra pessoa. Em seu estudo, Cortinhas (2010) trata o figurino como um objeto sensível capaz de contagiar e provocar transformações, que não existe isolado, mas que faz parte de um todo. Para ela, “o figurino materializa o personagem e privilegia a silhueta em todas as suas proporções. O corpo do ator é transformado em imagem, lugar originário do sensível” (Cortinhas, 2010, p.19).

O figurino surge no século VI a.C. no teatro grego, onde os atores usavam máscaras e túnicas compridas. Na Idade Média, ele torna-se suntuoso e rico; e no Renascimento, transforma-se “praticamente em uma obra artística”. (Paiva, 2012, p.14)

De acordo com Muniz (2004), “até o século XVIII, o figurino funcionava como um catálogo, a distinção era facilmente entendida pelo público e as roupas eram extravagantes, doadas pelos próprios membros da corte” (Muniz *apud* Paiva, 2012, p. 07). Nesse período, o teatro era chamado de *Teatro Ilusionista*, onde ficção e realidade se confundem, uma vez que figurino, cenário, iluminação e arquitetura imitavam a realidade, levando, assim, o público a esquecer que estavam em uma apresentação de

um espetáculo. Para Holt (1993), até meados do século XVIII, “o objetivo do teatro era organizar a mente do espectador para que ele confundisse o espetáculo com a realidade. Tratava-se de um teatro ilusionista” (Holt *apud* Bernardes, 2006, p. 19). E continua dizendo que no século XIX, como ainda não se tinha “uma visão global da imagem cênica”, não havia também a preocupação com a adaptação do figurino à performance. “Bastava que eles fossem, dentro de uma certa convenção, representativo ou evocativos de um tipo catalogado” (Idem).

E é a partir desse século, com o advento da eletricidade e ajudado por essa invenção, que houve uma maior integração entre os elementos de uma encenação (Perito & Rech, 2012).

O teatro de então, representado por Richard Wagner, tem seu caráter ilusionista intensificado pela arquitetura e pela iluminação que podia ser direcionada ao palco e concentrava a atenção do público. Os detalhes eram mais facilmente enxergados e os cenários, por não serem baseados historicamente, eram ricos e anedóticos. (Idem, p. 06)

É também no século XIX que temos o surgimento do movimento *Naturalista*, em que a fonte de inspiração é a observação fiel da realidade. O figurino passou a ser pensado de maneira diferente. Além de falar sobre a classe social de cada personagem, a vestimenta buscava também mostrar as características da personagem, ajudando a plateia a percebê-las. O grande expoente no naturalismo nas artes cênicas é Stanislavski. Segundo Paiva, “nessa época, onde realidade e teatro se confundiam e a vida e a encenação não eram mais consideradas duas coisas distintas, Stanislavski mostrava que no teatro era apenas a continuação da vida” (Paiva, 2012, p.08).

É a partir desse movimento que o figurino passa a ser pensado de maneira a adequar-se às personagens e às suas características físicas, psíquicas e socioeconômicas. “O figurino torna-se um apêndice para a interpretação e assim, assume a sua função de identificar a personagem” (Perito & Rech, 2012, p. 06).

Em resposta ao naturalismo, surge no final do século XIX na França, o *Simbolismo*, cuja ênfase estava em temas subjetivos, místicos e imaginários; a

produção artística abandona a razão e a lógica e passava a seguir a intuição. Quanto ao figurino, este passa a ser pensado por uma só pessoa, como afirma Paiva:

Nesse movimento, a vida do teatro existia exatamente por não se passar no âmbito do cotidiano. É nesse período que o figurino passou a ser pensado por uma única pessoa, na maioria das vezes, um artista plástico. (Paiva, 2012, p. 08)

Com o advento do século XX, surge o *Teatro Futurista*, onde público e cenário se misturam, e o figurino já não tem a mesma importância no que diz respeito a cor, estilo e material (Pedrosa *apud* Bernardes, 2006). O objetivo do teatro futurista era o abandono do convencional, do estilo clássico em detrimento do espírito do novo século.

Já no *Teatro Proletário*, criado por Erwin Piscatos, onde o teatro passa a ter uma conotação “pedagógica”, isto é, política e propagandista, o figurino acaba sendo eliminado, uma vez que já não tem importância para o espetáculo.

Ainda no mesmo período, surge o *Movimento Surrealista*, movimento artístico e literário que valorizava o inconsciente na criatividade humana. Almejava-se a total liberdade de expressão, em que o homem deixaria de ser escravo da razão. Neste contexto, Antonin Artaud¹³ ganha destaque, entretanto, por não concordar com ideias comunistas do movimento acaba por ser expulso. Artaud defendia que o figurino é um signo e que deve ter uma ligação forte com o ator. De acordo com Paiva:

¹³ Antonin Artaud foi um ator, poeta, dramaturgo, roteirista, escritor e diretor de teatro francês da primeira metade do século XX.

Antonin Artaud defende que o figurino é uma vestimenta de cerimônia, um signo. Portanto, deve ser vinculado ao ator, proporcionando a ele a mágica teatral, novas experiências e leituras, sem estar, necessariamente, em harmonia com o cenário. Para Artaud, o figurino deveria ser mais um elemento decorativo, deveria estar em conexão profunda com o ator e a personagem que estava sendo interpretada. (Paiva, 2012, p. 08)

Corroborando com Artaud, Barthes (2005) diz que nossas vestimentas expressam algum significado, que elas comunicam algo sobre nós, sem que seja preciso o uso de palavras escritas ou faladas (Barthes *apud* Nogueira & Araújo, 2014).

Del-Vechio, Scholl e Wendt (2009) também vêem o figurino como um signo que comunica ao espectador características da personagem e da obra artística:

O figurino é um signo fundamental no processo de compreensão da narrativa de uma obra artística, pois quando o receptor vê a vestimenta do personagem, imediatamente a mesma provoca processo de significação que contextualizam o personagem e a narrativa. (Del-Vechio, Scholl & Wendt, 2009, p. 12)

Marcel Martin e Gérard Betton classificam o figurino em três categorias: figurinos realistas; figurinos para-realistas e; figurinos simbólicos.

Os figurinos realistas retratam com precisão histórica o vestuário de uma época. Os para-realistas são aqueles em que a moda de uma época serve de inspiração para o figurinista, “onde a preocupação com o *estilo* e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples” (Martin *apud* Costa, 2002, p.38). Já nos figurinos simbólicos, a precisão histórica dá lugar à função de “traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou, ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos”(Betton *apud* Costa, 2002, p. 38).

Tal classificação pode gerar uma problemática, pois pode acontecer de um vestuário se enquadrar em mais de uma categoria. Isso ocorre quando, por exemplo, um figurino simbólico, que por definição ignora a exatidão histórica, não a exclui de sua composição, podendo servir de inspiração para o figurinista. Essas três categorias foram formuladas, “mas elas não se excluem mutuamente” (Costa, 2002, p. 38).

Enquanto cantora, eu não compreendia muito bem o porquê de eu sempre ter dado importância para a forma como eu me vestia para uma performance, fosse esta um concerto pop ou erudito. Eu pensava que era porque eu gostava (e gosto) de moda, e as vezes até me parecia meio supérfluo tamanha preocupação. Mas o fato é que quando me visto para um espetáculo, surge uma outra versão da *performer* Késsia Lopes, com uma força diferente. Não quero dizer com isso que é a roupa que me faz cantar melhor ou pior, apenas estou dizendo que o ritual do vestir, do pentear e do maquiar me ajuda a ver a minha performance como um espetáculo, que seja para um pequeno ou um grande público, exige de mim meu melhor. E foi através das minhas leituras a respeito do assunto figurino que muitas questões foram sendo esclarecidas.

Embora eu tenha encontrado em minhas pesquisas autores que discorram a respeito do figurino como um elemento importante nas produções de teatro, televisão, cinema e ópera; assim também o julgo quando falamos em um concerto onde apresenta-se apenas canções, pois quando penso no cantor, o imagino como um ator, onde em cada canção, ele pode explorá-la de tal forma que consiga transmitir à plateia sua emoção.

Nos estudos de Iglecio e Italiano (2012), encontrei que o figurino funciona como a “pele” do ator, e que é importante o ator se sentir bem com o mesmo para assim poder explorá-lo de maneira a comunicar a essência do personagem e do espetáculo.

Cortinhas (2010) entrevista alguns atores em sua investigação intitulada *Figurino: um objeto sensível na produção do personagem*. Dois desses entrevistados chamaram a minha atenção: Mauro Soares e Sandra Dani. Para o primeiro, a construção do personagem, seguindo o método tradicional, faz-se a partir do texto, da marcação de cena e da construção das características do personagem, mas ele “acredita que o figurino tem a capacidade de colocar a criação do personagem em equilíbrio e que o ator nunca atinge a carga dramática sem ele. (...) quando [Mauro] veste a roupa, encontra a alma do personagem” (Cortinhas, 2010, p.38). Já para Sandra, o vestuário é “prolongamento do corpo do ator” e como “objeto essencial, faz parte do corpo do personagem e ainda estabelece diálogo com os outros elementos da cena, com a luz, a maquiagem, com o cenário e com os outros personagens” (Idem p. 50).

Reforçando o pensamento da atriz, Costa afirma que:

O figurino não pode ser visto independentemente de outros elementos de um filme: ele se insere em um contexto que inclui a cenografia, a maquiagem, a iluminação, a fotografia, a atuação. O figurino não é fonte única, mas auxiliar na definição dos elementos da narrativa. (Costa, 2002, p. 41)

Se considerarmos a questão do figurino como prolongamento do corpo do *performer* e que ele mantém um diálogo com os outros elementos da cena, podemos, então, julgá-lo importante para uma performance. Não estou querendo com isso dizer que ele dita se uma performance é melhor ou pior, mas sim que ele pode ajudar na composição do todo, uma vez que, através dele, o espectador pode ter um melhor entendimento do espetáculo, assim como uma melhor apreciação visual do mesmo.

Através do figurino, o público pode situar-se no tempo e no espaço, além de perceber características sociais da personagem. Segundo Ducan, “figurino é uma forma de comunicar” (Ducan *apud* Nogueira & Araújo, 2014, p. 08), já que ela acredita que através da vestimenta, o ator consegue reafirmar características básicas da personagem para a plateia. Já para Iglecio e Italiano, “o figurino, além de um elemento comunicador, é um elemento comportamental, absolutamente indispensável para os atores”. (Iglecio & Italiano, 2012, p. 02)

1.2.3 Cenografia

A cenografia “abrange atualmente todo o processo de criação e construção do evento estético – espacial e da imagem cênica.” (Urssi, 2006, p. 14). Numa grande parte das vezes, juntamente com o figurino, ela ajuda a caracterizar a época em que se passa o espetáculo, assim como também pode dizer muito sobre a personalidade da personagem.

A ideia de cenário surgiu ainda no séc. VI a. C. com o teatro grego. Provavelmente, já no século II a. C, os gregos utilizavam painéis pintados entre os *parakenions*¹⁴. (Urssi, 2006). Entretanto o teatro evoluiu e com ele, evoluiu também a cenografia. No teatro romano, cujo período áureo corresponde aos séculos I e II d. C, usava-se decorações esculpidas. Segundo Berthold (2001),

A fusão de elementos helenísticos e romanos, tanto no sul da Itália quanto na Grécia durante muito tempo, fez com que espaços teatrais separados por grande distâncias geográficas e temporais usassem ao mesmo tempo os dois tipos de sistemas cenográficos – as decorações pintadas e as puramente arquiteturais. (Berthold *apud* Urssi, 2006, p. 26)

A cenografia e o espaço cênico foram mudando e se adaptando às épocas e às transformações que o mundo sofria. No Barroco, por exemplo, utilizavam-se pinturas em profundidade, criando, dessa forma, uma ilusão de espaço real, era o *Teatro Ilusionista*. Assim como aconteceu com o figurino, a cenografia sofreu grande mudança no século XIX com a invenção da energia elétrica. Foi nesse século que ocorreu o desabrochar da Ópera Wagneriana e da arte da totalidade, a *Gesamtkunstwerk*.

Entretanto, mesmo antes do uso da luz elétrica, já se utilizava a iluminação a gás nos espetáculos. Assim, quando a luz elétrica passou a integrar o mundo dos espetáculos, suas funções eram as mesmas exercidas antes pela luz a gás.

¹⁴ *Parakenions* são colunas que “auxiliavam e emolduravam a performance dos atores as portas da *skéne*.” (URSSI, 2006, p. 23)

Trata-se, portanto, de começo, de simples técnica de substituição: os aparelhos de iluminação elétrica substituem, pura e simplesmente, os aparelhos de gás (...). Não se descortinam ainda os seus poderes, não se adivinha que a luz elétrica possa tornar-se um meio de expressão dramática: reconhecia como um inegável progresso técnico continua a ser um fator puramente descritivo. Nem podia ser doutra maneira numa época em que tudo na encenação, representação do comediante, cenário, figurinos, iluminação, tem de reproduzir fielmente a natureza. (Bablet *apud* Simões, 2008, p. 63)

A luz, cujo papel no século XIX era descritivo, assume uma nova função com Adolphe Appia, arquiteto e cenógrafo suíço, que desenvolveu técnicas de iluminação, transformando o campo da performance. Appia, em 1896,

(...) deu outra função à luz enfatizando as sombras, criando espaços com maior profundidade e distância. O pensamento cênico foi alterado para sempre, as teorias e fórmulas estavam separadas, os cenários em perspectiva não permitiam a ação do ator em toda a extensão do palco, assim os painéis tornaram-se arquitetura de volumes e planos sugerindo os lugares cênicos e a atmosfera foi definida pelas novas possibilidades da iluminação elétrica (...) (Urssi, 2006, p. 45).

A mudança que começou no finalzinho do século XIX percorreu o século XX, a cada novo movimento que surgia nas artes, era explorada uma outra possibilidade do uso da luz. Para Araújo (2005), “a função da iluminação não é apenas dar visibilidade ao espetáculo, mas sim, e principalmente, compor juntamente com outros instrumentos do espetáculo, um discurso cênico coerente e articulado” (Araújo *apud* Moura, 2014, p. 57).

Com a evolução das tecnologias em iluminação, veio a transformação da cenografia, cabendo ao cenógrafo a escolha dos elementos para melhor imprimir a ideia do dramaturgo, pois ao cenógrafo cabe o importante papel de utilizar-se “de elementos como cores, luzes, formas, linhas e volumes, para solucionar as necessidades apresentadas pelo espetáculo e suas matizes poéticas em diversos

meios e fins. Considerada primordialmente como suporte visual à dramaturgia” (Urssi, 2006, p. 14).

Como podemos perceber, a cenografia vai muito além da montagem do cenário, ela “é o entreato do espaço, do tempo, do movimento e da luz no palco.” (Svoboda *apud* Urssi, 2006, p.69).

1.3 A Canção Brasileira

A canção erudita brasileira, como a conhecemos hoje, teve sua origem ainda no final do século XVIII com o surgimento e desenvolvimento da Modinha e do Lundu. Lembremos que, no final do século XVIII e meados do século XIX, a vida social das elites brasileiras se restringia basicamente à Igreja, principalmente para as mulheres. Foi nesse período que começaram a ser realizados os saraus, que além de forma de lazer, serviam para divulgar a música que a classe média apreciava, como também era um evento onde músicos amadores e profissionais podiam se confraternizar, executando suas peças favoritas, peças que podiam ser instrumentais ou vocais.

O Brasil, ainda colônia portuguesa, conhecia o gosto pela música vocal que acompanhava os europeus que chegavam à colônia, assim como também dos negros escravos que usavam a música seja em seus rituais religiosos, seja como diversão nos terreiros e praças públicas (Lima, 2001). É nesse contexto que surge a modinha, música de salão que é a fusão da Moda, canção que animava os salões lisboetas no século XVIII (Almeida, 2014), e do lundu, gênero musical dançado pelos negros (Lima, 2001). Sobre essa mistura, Andrade (1980) fala que, “Por tudo isso a gente percebe o quanto a nossa modinha de salão se ajeitava à melodia europeia e se nacionalizava nela e apesar dela” (Andrade, *apud* Almeida, 2014, p. 951). Para Castagna (2009),

A origem da modinha está relacionada a um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente,

com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual. (Castagna *apud* Almeida, 2014, p. 951-952)

De acordo com Lima (2010), a modinha é um gênero musical que acompanha “a história da música luso-brasileira por mais de dois séculos” (p. 10), o musicólogo define esse gênero como sendo “um tipo de canção lírica, singela e de duração reduzida, composta para uma ou duas vozes acompanhadas por guitarra ou teclado.” (Lima, 2001, p. 48) Caracterizado pela técnica simples, pelos versos singelos, pelos temas românticos e pelo uso da síncopa, a modinha conseguiu espaço tanto entre os nobres como entre a classe média. Foi importante tanto para o desenvolvimento da música popular urbana brasileira como da canção erudita.

A música brasileira é caracterizada pela influência ameríndia, africana e portuguesa, entretanto, cabe lembrar que ela sofreu influência também espanhola (habanera e tango), e europeia, vinda principalmente de danças como a valsa e a polca. (Andrade, 1972).

Para este projeto artístico, foram escolhidos três compositores brasileiros: Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) e Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959). Com características próprias, eles desempenharam papel importante para o desenvolvimento da canção brasileira. Mas antes de falarmos sobre esses três artistas e o porquê dessas escolhas, vamos entender um pouco o contexto histórico, político e social em que se encontrava o Brasil no século XIX, pois como bem nos fala Norbert (2001) em seu livro intitulado *A Sociedade de Corte*, o homem se desenvolve na e pela relação com outros homens, e os mesmos estão inseridos em um meio social que influencia no desenvolvimento do indivíduo.

Como já é sabido, em 1808 a família real transferiu-se para o Brasil, então colônia portuguesa, devido ao iminente ataque das tropas napoleônicas. Juntamente com o príncipe regente Dom João e a família real, foram consigo “ministros, conselheiros, juízes da Corte Suprema, funcionários do Tesouro, patentes do exército

e da marinha, membros do alto clero.” (Fausto, 1995, p.121). Com a sede da corte portuguesa instalada na colônia, foi inevitável que acontecessem muitas mudanças , principalmente na cidade do Rio de Janeiro, então capital da colônia, que viu sua população dobrar e que ganhou uma vida cultural. “O acesso aos livros e uma relativa circulação de ideias foram marcas distintivas do período. (...) abriram-se também teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas, para atender aos requisitos da Corte e de uma população urbana em rápida expansão.” (Idem, p. 125)

Um século agitado e de grandes transformações. O povo brasileiro viu a família real portuguesa se instalar no Brasil, transferindo para a cidade do Rio de Janeiro a sede do governo português; vivenciou a proclamação da independência pelo então príncipe regente D. Pedro, que depois foi coroado Imperador do Brasil , recebendo o título de D. Pedro I. Mais tarde, este seria obrigado a abdicar do trono em favor de seu filho D. Pedro II, então com 5 anos. Com a menor idade do herdeiro, deu-se início à Regência (1831 – 1840), período marcado por muitas rebeliões em todo Brasil. Em 1840, com antecipação da maior idade de D. Pedro II, ele assume o trono com apenas 14 anos. O tráfico de escravos era intenso, e tal atividade já era vista como retrocesso pela Inglaterra, que exercia grande influência sobre o Brasil (Casalecchi *apud* Leva, 2012). A economia girava em torno do cultivo da cana de açúcar, do algodão e do café. As mulheres eram submissas aos homens e não tinham direito ao voto. É nesse contexto que em 1847 nasce Francisca Edwiges Neves Gonzaga.

1.3.1 Chiquinha Gonzaga

Francisca ficou conhecida popularmente como Chiquinha Gonzaga. Pianista, compositora e maestrina brasileira que se destacou por seu pioneirismo frente à música brasileira e ao civismo nacional. Nasceu a 17 de Outubro de 1847, na cidade do Rio de Janeiro. Filha bastarda de um oficial do exército brasileiro, José Basileu Neves Gonzaga, e de uma mestiça, Rosa Maria de Lima. O oficial decidiu assumir sua filha bastarda e casar-se com Rosa. Decisões nada fáceis para uma época cheia de preconceito.

Em uma sociedade escravocrata, era importante para uma menina ter sua paternidade reconhecida, e foi o que José Basileu tratou logo de fazer: batizar a pequena e reconhecer-lhe como filha. Assim, seria possível integrá-la em tal sociedade.

Francisca nasceu em uma época na qual a “educação feminina era encarada como verdadeira ‘heresia social’” (Saffioti *apud* Diniz, 1999, p.24). Normalmente as mulheres brancas recebiam educação em domicílio, aulas ministradas por padres ou professores cuja reputação moral deveria ser indiscutível. Como as moças eram educadas para o casamento, as mesmas deveriam ter, por exemplo, conhecimento de leitura, escrita, catecismo e cálculo. Ainda de acordo com Diniz (1999) em seu ensaio biográfico:

Para o cumprimento dos papéis de dona-de-casa e mãe de família (legalmente constituída) não era necessário muito mais que o conhecimento da leitura, da escrita, do cálculo, do catecismo, da costura e de algumas artes (bordados, etc.). Mais do que isto talvez representasse realmente um perigo para o lar, como denunciava o provérbio português¹⁵. (Diniz, 1999, p. 24)

Entretanto, o Rio de Janeiro do Segundo Reinado já não é o mesmo do início do século, a vida urbana ganha requinte e intensifica-se. Com teatros e salões de baile, a mulher também ganha espaço, embora pequeno, nesses ambientes. Para a dama é consentida, pelo patriarca que julgava ser importante para que a moça fosse vista

¹⁵ A autora se refere ao provérbio português vigente na época do segundo Reinado no Brasil que dizia: “Uma mulher já é bastante instruída quando sabe ler corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isso seria um perigo para o lar.” (Diniz, 1999, p. 24)

com bons olhos pela sociedade e conseguisse um bom casamento, a oportunidade de ter lições de dança, canto e conversação. Diniz salienta que,

(...) em decorrência do mundanismo que toma conta da cidade, criam-se novas expectativas sociais em relação aos papéis femininos. Mais do que dona-de-casa e mãe de família, a mulher da camada senhoril passa a exercer o papel de dama de salão. Para garantir-lhe certo desembaraço no desempenho da nova função, a família patriarcal permite novos aprendizados. Isso em nada altera a sua posição social, que continua de submissão ao jugo do patriarca, mas agora já lhe é possível acrescentar ao ideal da educação doméstica o cultivo da dança, do canto e da conversação. (Diniz, 1999, p. 24-25)

Foi no Natal de 1858, então com 11 anos, que Francisca apresentou sua primeira composição, uma canção dedicada ao Menino Jesus e com letra de Juca (José Basileu Filho), seu irmão, na época com 9 anos de idade. Sobre esse fato, Lira (1978), em sua biografia a respeito da vida de Francisca, nos conta como os irmãos Gonzaga mostraram os primeiros sinais de um futuro artístico, ela se tornaria mais tarde uma grande compositora e ele, um literato famoso.

Combinou com seu irmão Juca (...) fazerem juntos uma loa para o Menino Jesus. Ela “inventaria” a melodia e ele faria os versos. Entraram em confabulações, ambos inspirando-se no presépio, nos hinos das pastoras, na lenda religiosa (...). Melodia singela, versos ingênuos, de duas crianças que se revelavam dois futuros artistas. (Lira, 1978, p. 23)

Como dito a pouco, no século XIX, as moças eram educadas para o casamento. Francisca casa-se aos 16 anos com um jovem de boa família e com certa posição social, Jacinto Ribeiro do Amaral. Para alguém com alma inquieta e temperamento forte, “desde pequena (...) revelara temperamento forte, personalidade decidida e espírito inquieto” (Diniz, 1999, p. 29), a vida de sinhá logo se tornaria monótona e tediosa. Seu passatempo e companheiro era o piano¹⁶ que ganhou de seu pai como presente de núpcias. Entretanto, a paixão pelo piano era algo que incomodava muito seu marido.

O aprendizado de música ganhou um papel preponderante na sua formação e o talento manifestou-se cedo. Assim, o piano para Chiquinha era mais que um canal de evasão para os seus sentimentos. Considerando a natureza de sua personalidade, a música representava um meio de manifestar e extravasar seu temperamento e manter sua vontade própria. Compreensível, portanto, que provocasse ciúmes ao marido e chegasse mesmo a desafiá-lo. Jacinto o encarava como um forte rival; proporcionava à sua mulher devaneio, alegria e uma forma de afirmação de sua vontade. E isso era incompatível com o comportamento austero, submisso e abnegado que ele lhe exigia. (Diniz, 1999, p. 31)

Chiquinha foi uma mulher à frente de seu tempo. Mesmo com três filhos (José Gualberto, Maria do Patrocínio e Hilário), não suportou a vida de brigas e submissão

¹⁶ Na segunda metade do século XIX, a cidade do Rio de Janeiro recebe a denominação de “Cidade dos Pianos”. (Diniz, 1999) Ainda segunda a biógrafa: “O Segundo Reinado representa mesmo a fase áurea de utilização do piano como instrumento musical. Impossível pensar a vida social do Rio de Janeiro oitocentista sem registrar a presença indispensável desse instrumento.” (Idem, p. 15)

que levava e abandonou seu casamento com Jacinto em 1869, levando consigo somente o filho mais velho. Mas ao procurar sua família, não recebeu nenhuma forma de apoio, pois naquela época era impensável ter uma mulher divorciada na família.

Rechaçada pelos seus, ela encontra “abrigo” no âmbito musical boêmio, onde foi apadrinhada pelo músico flautista Callado - considerado pelos historiadores como um dos criadores do “choro” e como pai dos “chorões”. Callado compôs em sua homenagem a polca *Querida por todos*, e abriu as portas daquele ambiente musical para Chiquinha Gonzaga.

Embora tenha tido uma vida cheia de percalços, ela soube viver intensamente. Mesmo depois de um casamento mal sucedido e do desprezo de sua família, ela não se entregou à amargura, pelo contrário, se deu o direito de viver, pela primeira vez, uma paixão de verdade. Ao conhecer o jovem engenheiro João Batista de Carvalho Jr., moço espirituoso, alegre e apreciador de música, deu-se o direito de apaixonar-se, sentimento esse que outrora lhe fora usurpado. Com ele, viveu alguns anos.

Como Francisca já havia sido casada e agora vivia com João, para a sociedade carioca aquela união era vista como amoral. O casal foi alvo de críticas fortes até por parte de parentes e conhecidos. Tiveram uma filha, Alice, e pouco tempo depois se separaram. Chiquinha levou consigo apenas João Gualberto. Novamente “sozinha”, ela teria que trabalhar para sustentar a si e a seu filho. Começou a dar aulas de piano na casa de suas alunas, a compor polcas, e mais tarde ingressou num grupo de choro, o “Choro do Callado”. Os pianistas dos grupos de choro entraram para a história como “pianeiros”. A vida de Francisca não era nada fácil, a venda de partitura não era o bastante para manter a si e a seu filho, e a vida de professora de piano também tinha suas dificuldades, pois embora alguns pais preferissem que suas filhas tivessem aula de piano com uma professora, esta devia ter uma vida moral inquestionável, e este não era o caso de Gonzaga, que sofria com o preconceito da sociedade carioca.

Em 1877, ela compôs aquela que seria responsável pelo início do seu sucesso, a polca *Atraente*, assim chamada porque quando Chiquinha começou a tocá-la, melodia e harmonia atraíam os outros músicos que se encontravam no recinto e logo se juntaram à compositora, como também atraíam a todos que passavam na rua, que se aproximavam para espreitar e ouvir tal música. O sucesso foi imediato, esta polca atingiu a 15ª edição somente nesse ano.

A compositora foi ganhando fama, algo nada comum para uma mulher naquela época. Só em 1877, ela publica através da editora “Casa Viúva Canongia” cinco partituras: as polcas *Atraente* (em fevereiro) e *Não Insistas, Rapariga!* (em junho), as valsas *Desalento* (em março) e *Harmonias do Coração* (em maio), e o tango *Sedutor* (teria sido editada em setembro ou outubro) (Verzoni, 2011). Incentivada por Callado, ela “foi uma entre dois mundos: a música europeia e civilizada dos salões e a música popular, dos subúrbios e da boemia.” (Fortunatti, 2009, p. 04), associou a técnica europeia à arte da improvisação que era muito usada pelos chorões.

Foi em 1880 que Chiquinha se interessou pelo teatro musicado de caráter popular. Nascido em 1855 na cidade de Paris, chegou ao Brasil em 1859 e ficou conhecido como “teatro de revista”. A característica do teatro musicado é a transformação de peças de teatro em operetas e ações curtas com ar satírico. As operetas ganharam paródias e/ou traduções e logo o novo gênero caiu no gosto do grande público carioca. Conforme os relatos de Diniz:

Inicialmente a opereta se “nacionaliza” pela tradução e/ou adaptação. São dessa primeira fase, da pré-história do gênero alegre, as paródias que aqui recebiam títulos traduzidos com jocosidade e nitidamente adaptados ao cenário tropical (Barba Azul virou Barba de Milho; Orfeu do Inferno, Orfeu da Roça; Mimi Bamboche, Mimi Bilontra; A Grã-Duquesa de Gerolestein, A baronesa de Caiapó; La File de Madame Angot, A Filha de Maria Angu; etc.). (Diniz, 1999, p. 63)

Nessa época a transmissão de som por ondas de rádio ainda não havia sido inventada, assim, a produção musical era difundida através dos concertos (quer em salões requintados ou teatros), festas domésticas (conhecidas como pagode) e dos assobios da população que, por vezes, tomavam conta das ruas cariocas. O sucesso do teatro de revista era tanto, que logo as melodias tomaram conta das ruas através dos assobios, “isso significa que esse tipo de teatro passa a funcionar como um importante veículo de divulgação da produção musical popular.” (Diniz, 1999, p. 64) E essa foi a razão pela qual Chiquinha se interessou tanto por essa arte. O interesse foi tamanho que ela própria escreveu o libreto e musicou a obra *Festa de São João*, que

falava do amor não alcançado, e que continua inédita. Três anos depois, ela tentou musicar o libreto de Artur Azedo, *Viagem ao Parnaso*, mas como sua proposta não foi aceita, pelo fato do empresário não confiar que esta tarefa pudesse ser realizada por uma mulher, ela interrompeu as atividades (Diniz, 1999). Mas Chiquinha não desistiu do teatro musicado.

Em 1885, ela conseguiu estreiar com a obra *A Corte na Roça*, cujo libretista era Palhares Ribeiro e o enredo falava sobre os costumes do interior do Brasil. Na estreia do espetáculo, o público não era grande, entretanto o mesmo aplaudiu com entusiasmo. “A imprensa criticou o libretista e o desempenho dos atores. A música, no entanto, foi unanimemente aclamada, inclusive pelo público que dispensou aplausos repetidos à maestrina, chamando-a ao palco.” (Diniz, 1999, p. 65) Esse ano foi muito significativo para Francisca, pois além de estreiar no teatro de revista, debutou também como maestrina. Foi a primeira vez no Brasil em que uma orquestra foi regida por uma mulher. Esta foi a surpresa que a artista preparara para aqueles que lhe homenagearam em sua primeira récita de autora.

Para o teatro musicado, ela deixou 77 peças, dentre elas as de maior êxito foram *Forrobodó* (1912) e *Juriti* (1919). Gonzaga também fez uma carreira internacional. Ela viajou para a Europa três vezes no início do século XX, chegando a residir em Lisboa por três anos (1906 – 1909). Em sua última estadia em Portugal, saiu do anonimato e chega a musicar algumas peças de revista. Seu grande sucesso em Portugal foi a ópera cômica *A Bota do Diabo*, cujo texto é do carioca Avelino de Andrade. Mais tarde os dois artistas ainda fariam mais parcerias, desta vez em terras brasileiras. Vejamos o relato de Lira(1978) a respeito dessa peça:

Das várias peças portuguesas musicadas por Chiquinha, é justo salientar o sucesso da peça fantástica *A Bota do Diabo*, gênero ópera-cômica, do Dr. Avelino de Andrade, representada em dezembro de 1909¹⁷ no Teatro Avenida, pela Companhia Luiz Galhardo. Essa peça firmou-lhe a popularidade. (Lira, 1978, p.76)

Francisca, além de exemplo de artista, foi também exemplo de humanidade. Lutou pela abolição dos escravos, por um Brasil republicano e pela valorização dos autores. Segundo suas biógrafas, a certa altura, ela que integrava um grupo de artistas preocupados com a questão abolicionista, chegou a vender suas composições de porta em porta para angariar fundos, e com esta atividade conseguiu comprar a alforria de um escravo a quem tinha muito apreço (Anelhe, 2007). O escravo, era um músico negro chamado Zé Flauta.

Penso ser importante também salientar que em 1917, a compositora participou da fundação da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), entidade responsável pela defesa dos direitos autorais de teatrólogos e compositores musicais. Os primeiros pensamentos de Chiquinha a respeito dessa questão surgiram ainda no início da primeira década do século XX.

Conseguiu exprimir de maneira simples a brasilidade de seu povo, suas paixões, seus sentimentos. “Cantou” como ninguém a beleza da mulata brasileira. A respeito dessa característica da obra de Chiquinha Gonzaga, Viriato Corrêa (1925) escreveu no *Jornal do Brasil*: “Tem-se toda uma visão de sensualidade tropical: o dengue das nossas morenas (...) e esse prodigioso e indescritível “quê” picante faz das brasileiras as mulatas mais alucinantes do mundo.” (Corrêa *apud* Lira, 1978, p. 108)

¹⁷ Lira fala que a peça A BOTA DO DIABO foi representada em 1909, entretanto, o acervo digital do site www.chiquinhagonzaga.com diz que tal representação se deu em 1908.

Chiquinha soube como ninguém falar dos sentimentos que enchiam a alma do povo brasileiro. Para Leonor Posada, Chiquinha fez de “sua alma o repositório de emoções de sua terra e de sua gente” (Posada *apud* Lira, 1978, p. 13). De acordo com o musicólogo Andrade Muricy: “Antes dela ninguém demarcara com tamanho vigor um sentido nacionalista brasileiro em nossa música popular urbana.” (Muricy *apud* Diniz, 1999, p. 60). Uma mulher a frente de seu tempo. Quebrou paradigmas, lutou por questões sociais, viveu intensamente a música, abriu as portas para o feminismo no Brasil. Sofreu com o preconceito por parte de sua família, amigos e da sociedade carioca, mas foi forte e enfrentou tudo sempre com muita dignidade. Compôs músicas que são lembradas até os dias atuais como a canção carnavalesca *Ó Abre Alas!* – composta em 1899, esta é a primeira marchinha de carnaval, e a mesma é tocada até os dias atuais em festas de carnaval em todo o Brasil. Morreu no dia 28 de fevereiro de 1935, aos 87 anos na cidade do Rio de Janeiro, deixando 77 peças teatrais e mais de 2000 composições.

1.3.2 Alberto Nepomuceno

Alberto Nepomuceno nasceu a 06 de julho de 1864 na cidade de Fortaleza, capital da então província do Ceará. Compositor, pianista, organista e regente brasileiro. Começou seus estudos musicais quando ainda era criança na cidade de Recife, lugar em que morou com sua família até se transferir para a Corte em 1885. O Brasil vivia um momento de campanhas abolicionista e republicana. Os escravos

seriam alforriados em 1888 quando a princesa Isabel assinaria a Lei Áurea. Um ano após esse acontecimento, seria ainda proclamada a República em território nacional. A população brasileira já somava mais de 14 milhões de habitantes. “Do ponto de vista racial, os mulatos constituíam cerca de 42% da população, os brancos 38% e os negros 20%.¹⁸” (Fausto, 1995, p. 236). A cidade do Rio de Janeiro vivia a agitação do “único grande centro urbano. A capital do Império concentrava a vida política, as diversões e um grande número de investimentos em transportes, iluminação, embelezamento da cidade.” (Idem, p. 237) No campo literário, os movimentos romântico, surrealista e naturalista estavam em voga em toda a Europa.

Alberto Nepomuceno estudou na Europa (Itália, Alemanha e França) por alguns anos (1888 – 1895), custeado pelo governo brasileiro a fim de ampliar seus conhecimentos musicais. A respeito do “conteúdo” que o compositor trouxe na bagagem desse período, Lira (2013) afirma que ele “trouxe consigo propostas enriquecedoras, além do amadurecimento musical alicerçado nas tradições italianas, francesas e alemã.” (Lira, 2013, p. 32) Dentre suas propostas, estava o canto erudito português, onde, segundo Pignatari (2009), ele fez uso da musicalidade própria do idioma “para flexionar a linguagem musical europeia e assim criar música brasileira” (p.14), valorizando então a língua oficial de seu país. De acordo com Pignatari (2009) e Kiefer (1997), é atribuído ao compositor o seguinte lema: “Não tem pátria o povo que não canta na sua língua” (Pignatari, 2009, p. 16; Kiefer *apud* Lira, 2013, p. 33).

Nepomuceno é considerado o precursor do nacionalismo brasileiro, um nacionalismo diferente do que seria defendido anos mais tarde por Heitor Villa-Lobos, uma vez que a obra de Alberto não está impregnada do folclore brasileiro nem dos ritmos característicos do país, como bem nos fala Pignatari:

¹⁸ Dados do recenseamento realizado em 1890.

A abordagem de Nepomuceno não se alinha a esse folclorismo; somente algumas poucas canções distribuídas de forma esporádica no conjunto de sua obra utilizaram elementos explicitamente “brasileiros”. Por outro lado, é certo que a atitude de Nepomuceno alinha-se à onda nacionalista que impulsionou o romantismo europeu no século 19. Abordar as canções de Nepomuceno é também adentrar a questão da criação de uma música nacional a partir das tradições da música erudita europeia e ir de encontro às raízes românticas da música brasileira. (Pignatari, 2009, p. 18)

Gloeden (2012), em sua dissertação de mestrado intitulada *Seis Canções de Alberto Nepomuceno: uma Análise das Relações entre Texto e Música*, nos fala ainda que o interesse do compositor por temas brasileiros como o índio, a natureza e a miscigenação surgiu antes mesmo dele chegar à Europa em 1888. Isso para mostrar que Nepomuceno tinha o interesse nos elementos típicos da cultura brasileira. Para Souza (2010):

Nepomuceno tem a particularidade de estar sempre muito atento aos movimentos progressistas de seu tempo e é nesse sentido que ele traz contribuições originais à música brasileira. A questão da utilização de fontes folclóricas é uma delas, mas de modo algum a única. (Souza *apud* Gloeden, 2012, p. 15).

Retornou ao Brasil em 1895, quando assumiu o cargo de professor de órgão do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro. Nesse mesmo ano, apresentou seu primeiro concerto noticiado no jornal *Gazeta de Notícias* como a “prova de que [Nepomuceno] esteve na altura do auxílio que lhe prestaram o governo e alguns

amigos.” (Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 04 de agosto de 1895¹⁹) Nesse concerto, onde ele pôde expor suas ideias musicais, apresentou sua versatilidade enquanto organista, pianista e compositor, como também canções com texto em português. No dia seguinte ao espetáculo, o mesmo jornal trazia o seguinte comentário sobre o uso da língua vernácula nas canções:

(...) as suas melodias estão de perfeito acordo com os versos postos em musica. E tanto isso é exacto que, na poesia de Juvenal Galeno, *Tu és o sol*, o compositor deixou-se arrebatado pela inspiração poética e do seu cerebro brotou uma melodia cheia de luz, de colorido, de exuberancia, como a nossa natureza. E aqui vem a proposito fazer uma observação. Julgavamos, ou antes julgava muita gente que a nossa lingua não se prestava às exigencias musicaes. (...) Nepomuceno conseguiu desvanecer essa idéa. (Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 05 de agosto de 1895)²⁰

Rodrigues Barbosa escreveu no *Jornal do Commercio* que “apesar de sua longa residência na Europa, tem um amor imenso à sua pátria e às coisas de sua terra. É assim que ele acredita que nossa língua é muito musical e tem todas as qualidades para adaptar-se ao canto.” (Pereira *apud* Lira, 2013, p. 20)

O interesse pela valorização do canto em língua portuguesa foi levado também para o Instituto Nacional de Música em 1902 quando Alberto Nepomuceno assumiu o

¹⁹ Jornal Gazeta de Notícias disponível no acervo da Hemeroteca Digital do site da Biblioteca Nacional Digital: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> visualizado no dia 24 de fevereiro de 2016.

²⁰ Jornal Gazeta de Notícias disponível no acervo da Hemeroteca Digital do site da Biblioteca Nacional Digital: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> visualizado no dia 24 de fevereiro de 2016.

cargo de diretor do Instituto. Seu trabalho como diretor não durou muito tempo, mas serviu para que ele propusesse algumas mudanças. Para o “curso de canto ele estabeleceu que, o programa incluísse uma ou mais peças de livre escolha, mas em português.” (Lira, 2013, p. 30) Fica claro com essa medida que o então diretor queria disseminar entre os alunos e professores de canto da instituição a sua visão quanto à importância do canto na língua oficial da nação.

Como podemos constatar, tanto a língua portuguesa como elementos tipicamente brasileiros eram valorizados por Nepomuceno. Segundo Pignatari (2009), a obra do compositor é norteadada por dois vetores: o canto lírico em língua portuguesa e a miscigenação.

Dois vetores norteiam a criação de uma música brasileira a que se propôs Nepomuceno: uma é a língua e sua musicalidade intrínseca, sem dúvida o vetor mais importante e que determinou que a canção fosse seu laboratório, onde a música europeia seria flexionada pela poesia nacional, abasileirando-se no processo, o outro é a ideia de “raça”, em que o elemento nativo, índio ou negro, sofre um processo de branqueamento ao ser adotado à música da cultura dominante.” (Pignatari, 2009, p. 28)

Alberto Nepomuceno faleceu a 16 de outubro de 1920, deixando uma obra vasta composta por óperas, opereta, música de câmara, música instrumental e 70 canções.

1.3.3 Heitor Villa-Lobos

Dentre os compositores aqui estudados, Heitor Villa-Lobos é o mais conhecido. Suas composições já foram e continuam a ser interpretadas em todo o mundo. Nascido a 05 de março de 1887 na cidade do Rio de Janeiro, ele começou seus estudos musicais quando ainda era criança, tendo como primeiro professor seu pai, o músico

amador Raul-Villa-Lobo. Villa-Lobos (1957) teria dito que seu pai era um “músico prático, técnico e perfeito.” (Villa-Lobos *apud* Grieco, 2009, p. 11)

Quando ainda criança, Heitor Villa-Lobos muda-se juntamente com sua família para o interior de Minas Gerais. Raul resolveu transferir-se em 1895, período em que os ânimos republicanos estavam muito afluídos, visto que o Brasil passara à República em 1890. “Raul Villa-Lobos não escapou à exacerbação que se apoderou de muitos intelectuais – e preferiu afastar-se da fermentação carioca, retirando-se para o interior de Minas Gerais, em 1895.” (Grieco, 2009, p. 13). Eles viveram naquele estado por quatro anos, tempo suficiente, para o pequeno Heitor conhecer o lundu, a modinha, o cateretê (Idem).

Em 1904, já no Rio de Janeiro há alguns anos, ele ingressa no Instituto Nacional de Música no curso noturno para ter aulas de violoncelo (Guérios, 2003). “Os cursos noturnos faziam parte do projeto dos professores do Instituto para manter e ampliar o espaço da música erudita no Rio de Janeiro logo após a proclamação da República.” (Idem, p. 05). O autor ainda nos conta que só temos registros do jovem Heitor inscrito como aluno da instituição naquele ano e que de 1905 a 1912, o próprio compositor teria contado a seus biógrafos que, durante esse período, ele teria viajado pelo Brasil. Segundo Grieco, Villa-Lobos tinha apenas 18 anos quando entrou em contato com o folclore brasileiro:

Dezoito anos. Partida para o Norte: Espírito Santo, Bahia, Pernambuco. Penetração direta no ambiente popular folclórico; capitais e sertão; fazendas e engenhos do interior; anotação dos cantos primitivos, dos ritmos africanos, dos temas dos cantadores, dos instrumentos rústicos, dos aboiados, das danças, do frevo, do maracatu, das cantigas de mendigos, das lamentações dos cegos, tudo apontado com sinais próprios. (Grieco, 2009, p. 23)

Villa-Lobos teria percorrido todo o país, de norte a sul, tendo contato com a cultura indígena na sua viagem ao Amazonas. Guérios (2003) afirma que dentre as viagens que Heitor teria feito pelo território nacional, tem-se registros de apenas dois momentos, o primeiro seria o período em que viveu no estado do Paraná, e o outro

“de um concerto em Manaus, para onde Villa-Lobos viajou com uma companhia artística como violoncelista acompanhador de espetáculo de teatro.” (Idem, p. 86). A descoberta do Amazonas teria sido entre os anos de 1907 e 1908, influência que, anos mais tarde, veríamos estampada na obra do compositor:

Fortíssima, a impressão que os índios causaram a Villa-Lobos, que lhes anotou dezenas e dezenas de motivos, que depois estilizaria ou neles se inspiraria em tantas composições eruditas, de amplo efeito pelo mundo em fora. (Grieco, 2009, p. 24)

Villa-Lobos foi um músico que tanto frequentou o mundo erudito, aqui representado por seu trabalho em sociedades sinfônicas, de onde tirava o seu sustento, como circulou no mundo popular, onde seu contato era com o *choro*, o que o tornou conhecedor tanto do estilo como do instrumento tocado pelos chorões, o violão, para o qual compôs uma vasta obra. Mas o fato da música popular ser depreciada no início do século XX pela sociedade carioca, fez com que o jovem Heitor se afastasse desse meio em seus primeiros anos como compositor (Guérios, 2003).

O jovem sofreu grande influência da música operística italiana, das músicas francesa e alemã, tendo como referência Wagner, Saint-Saëns e Debussy, como nos fala Marun (2010) em sua *Revisão Crítica das Canções para Voz e Piano de Heitor Villa-Lobos*: “(...) em sua juventude, Villa-Lobos foi influenciado pela estética tradicional italiana e pela moderna estética de Wagner e Saint-Saëns e admirava a revolucionária estética de Debussy.” (Marun, 2010, p. 20).

Foi essa modernidade que o levou à *Semana de Arte Moderna* na cidade de São Paulo em 1922. Dentre os diversos artistas, Heitor foi o único compositor convidado a apresentar sua obra no evento (Guérios, 2003). Noticiado pelos jornais de São Paulo que durante aquela semana o público que fosse ao Teatro Municipal seria surpreendido com inovações no âmbito musical (Grieco, 2009).

Os jornais e as revistas multiplicaram-se em reportagens e em comentários críticos: a repercussão na imprensa foi tão barulhenta quanto à própria música no Municipal. O público

paulistano foi sacudido pelo Maestro, pelos executantes e pela crítica. E foi a soma de todos esses fatores revolucionários que determinou a criação, em torno de Villa-Lobos, de um interesse muito especial. (...) brotou o sentimento de que ali estava um criador excepcional a ser mostrado ao mundo. A primeira viagem de Villa-Lobos a Paris nasceu da Semana de Arte Moderna. (Idem, p.56)

A ida a Paris em 1923 foi determinante para o florescimento do compositor nacionalista que conhecemos. Pois, como vimos, até então, a modernidade de Villa-Lobos baseava-se nas estéticas europeias, que àquela altura já eram consideradas defasadas por artistas como Jean Cocteau, que defendia que a música vanguardista deveria seguir o exemplo das obras de Erik Satie, que “diretamente oposta às de Debussy, eram claras, simples e precisas; despojadas e sem rebuscamentos estéticos, não eram músicas que precisavam ser pensadas para ser entendidas.” (Guérios, 2003, p. 92) O contato com os ideais dos artistas franceses assim como com os dos artistas que participaram da Semana de Arte Moderna, influenciou a composição de Heitor, fazendo com que sua forma de composição mudasse, fazendo “brotar em Villa-Lobos um sentido para criar música genuinamente brasileira. (...) A reformulação na técnica de compor de Villa-Lobos renderia muita fama e ouvintes na sua segunda passagem por Paris. Aquele público, pouco informado sobre nossos ritmos e timbres, achou a música de Villa-Lobos extremamente exótica.” (Toni, 1987, p. 45). O que conquistou o público francês foi o fato dos franceses acharem a obra villa-lobiana exótica.

Heitor é considerado um dos grandes nomes do nacionalismo brasileiro. Para Mário de Andrade (1928), o povo inconsciente já fazia uma arte nacional, e que o artista deveria “dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça [fizesse] da música popular, música artística.” (Andrade, 1972, p. 16) Já em 1921, o autor sentia falta desse artista que conseguisse transformar em erudita a música popular do Brasil. De acordo com Contier (1995),

Em 1921, Mário, alertando os artistas sobre a inexistência da música brasileira erudita, preconizava o aparecimento de um Homero capaz de “inspirar-se” nas “falas culturais” do povo ou

dos rapsodos. Em alguns de seus artigos publicados entre 1922 e 1928, Villa-Lobos foi reconhecido como esse “homem novo” – Homero – que em função de sua “genialidade” havia conseguido “decifrar” e “internalizar” nos seus *choros*, por exemplo alguns traços sonoros nos cantares anônimos. (Contier, 1995, p. 84)

A inspiração no folclore brasileiro, o uso dos ritmos encontrados em sua pátria, muitas vezes caracterizado pela síncope, a exploração de timbres diversos e suas harmonizações dos temas folclóricos para orquestra, fizeram dele mundialmente conhecido. A respeito da obra do artista, Fernando de Azevedo (1971) diz que ela tem “uma tal riqueza de ideias, uma tão prodigiosa espontaneidade e tão grande exuberância e vitalidade de ritmos, que não tardaram a coloca-lo, no juízo dos críticos de mais autoridade, entre os primeiros compositores das duas Américas.” (Azevedo *apud* Amato, 2008, p. 02).

Heitor Villa-Lobos morreu a 17 de novembro de 1959 deixando uma vasta obra com peças para violão, piano, música vocal, coral, ópera, opereta, música orquestral. No que se refere à música vocal, suas composições estão compreendidas no período entre 1919 e 1946. “Nesses 27 anos de produção percebe-se uma das principais tendências estéticas desenvolvidas pelo compositor brasileiro: uma fusão de estilos musicais diversos inspirados em cantos indígenas, melodias afro-brasileiras, temas do interior do Brasil, canções populares urbanas e na música erudita europeia.” (Marun, 2010, p. 09).

O que esses três compositores têm em comum é o interesse e o amor por aquilo que seja Brasil. Chiquinha Gonzaga foi reconhecida por expressar o sentimento brasileiro através de suas composições; Alberto Nepomuceno incentivava o canto em língua portuguesa, defendendo que um povo que não canta em sua língua não é uma nação; e por fim, Villa-Lobos que explorou como ninguém o folclore brasileiro, os ritmos indígenas e afro-brasileiros, além da música brasileira urbana para a construção da música erudita brasileira.

O intuito de se apresentar um breve estudo sobre a canção brasileira e esses três compositores deve-se ao fato deste projeto artístico conter somente canções brasileiras e que as mesmas pertencem aos compositores acima citados. Mais a frente,

no capítulo 3, veremos que a escolha do repertório dependia do fato de pertecer a um desses três artistas, que não foram escolhidos ao acaso, pelo contrário, eles foram escolhidos por serem contemporâneos entre si e por serem importantes para o desenvolvimento da canção brasileira. Por esses fatores penso ter sido pertinente fazer-se conhecer um pouco sobre a riqueza da canção brasileira e desses três nomes que tão bem representam o Brasil e sua brasilidade.

CAPÍTULO 2: Metodoloiga

2. Metodologia

2.1 Produção

Para a formulação desse documento que serve de apoio para a performance do projeto artístico intitulado OS DESENCANTOS DE DANDARA, foi feita uma pesquisa de literatura sobre: *artistic research*, performance vocal, canção, a relação entre música, texto e performance, dramaturgia, figurino e cenografia, disponíveis em formato de livros, artigos, monografias, dissertações e teses no site Google Scholar e no repositório institucional da Universidade de Aveiro, além dos livros que abordam história do Brasil e da sociedade brasileira no período em que a Corte esteve instalada no Brasil, e de biografias de Chiquinha Gonzaga e Heitor Villa-Lobos. Foram ainda feitas pesquisas sobre diversas performances disponíveis no Youtube, como o espetáculo “*Grandeurs et Décadences*”, citado no capítulo anterior, onde Laurence Guilloid (soprano), Birgit Frenk-Spilliaert (pianista) e Etienne Frenk (violoncelista) apresentam uma espécie de monólogo com canções de Kurt Weill, intercaladas com composições de Poulenc.

Outras performances também foram importantes, como a da cantora mineira Lysia Condé ao interpretar a canção *Corta Jaca* de Chiquinha Gonzaga, ou a performance de Ute Lemper ao interpretar a canção *Youkali* de Kurt Weill. A primeira, fez-me perceber o charme e a leveza que as modinhas de Chiquinha Gonzaga necessitavam, enquanto que a segunda mostrou-me como é importante vivenciar cada palavra cantada, pois isso pode ajudar o espectador a “saborear” e “sentir” aquilo que o intérprete deseja transmitir.

De acordo com Coessens (2014) o desafio principal da pesquisa artística seria desenvolver uma cultura de pesquisa que atue tanto no campo da pesquisa como na sociedade, onde o pesquisador parte da sua própria perspectiva a respeito de determinado assunto, cuja tarefa é mesclar “arte e pesquisa em arte, criatividade e reflexão sobre ela, o ato de fazer e de conceituar.” (Coessens, 2014, p. 02) Podendo, então,

(...) desvendar certos aspectos [...]: por exemplo, explorar gesto e incorporar o conhecimento por trás do ato artístico; investigar o fundo intelectual, artístico e ramificações da criação; traçar a transformação de sinais e símbolos tradicionais em linguagem do artista; analisar o impacto e o papel do ambiente ecológico. O artista-pesquisador pode combinar diferentes dimensões, mas sempre abordará estes a partir do ponto de vista da própria criação, do eu, do artista.” (Idem, p. 12- 13)

Com base nesse pensamento, este projeto artístico parte da minha inquietação, não pelo novo, pois como já vimos, desde o final do século XIX que artistas já buscavam a inovação; mas uma busca própria pelo não convencional na performance de canções.

Esta pesquisa assume ainda um caráter auto-etnográfico, que “se caracteriza por uma escrita do ‘eu’, que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si.” (Fortin, 2009, p. 83) Na pesquisa auto-etnográfica, o investigador encontra-se no centro do estudo, como nos fala Montero-Steburth (2006),

A auto-etnografia [...] situa o investigador no centro da investigação como um autor integrado, relaciona sua reflexão ao desconhecido, e o conhecimento criado por estas relações e as evidências interpretadas e explora o emotivo e o espiritual como forma de abordagem entre a reflexão pessoal e as interpretações que tendem a ser universal. (Idem, p. 67. Tradução nossa²¹)

²¹ “La auto etnografia (...) situa al investigador en el centro de la investigación como un autor integrado, relaciona su reflexión a lo desconocido, y al conocimiento creado por estas relaciones y las evidencias interpretadas y explora lo emotivo y espiritual como acercamientos entre la reflexión personal y las interpretaciones que se suelen hacer a nivel universal.” (Montero-Steburth, 2006, p. 67)

Para Fortin (2009), “a pesquisa em prática artística dá lugar a inovação e a bricolagem metodológica” (Idem, p.85). Percebo a inovação, como dito ainda a pouco, como a busca do não convencional, ou como a releitura de técnicas ou que já foram ou que são utilizadas. Durante o meu estudo, um termo me foi apresentado, que é exatamente o de “bricolagem metodológica”, onde o pesquisador/autor se utiliza de todas as ferramentas que lhe são possíveis e viáveis. Embora este termo não seja novo, visto que desde a década de 1970 estudiosos como Lévi-Strauss e Derrida já definiam o termo, como nos fala Neira & Lippi (2012),

Oriundo do francês, o termo *bricolagem* significa um trabalho manual feito de improviso e que aproveita materiais diferentes. Na apropriação realizada por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem foi definido como um método de expressão através da seleção e síntese de componentes selecionados de uma cultura. Por sua vez, relendo o trabalho do antropólogo, Derrida (1971) ressignificou o termo no âmbito da teoria literária, adotando-o como sinônimo de colagem de textos numa dada obra. Finalmente, De Certeau (1994) utilizou a noção de bricolagem para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo. (Idem, p. 610)

Para esse trabalho, a bricolagem foi utilizada tanto na construção do material escrito como no desenvolvimento do projeto artístico. No caso do projeto artístico, a bricolagem foi utilizada mais no sentido de De Certeau, onde vários elementos são utilizados para que resulte algo fora do convencional.

Sendo assim, o termo bricolagem nos remete a outro termo utilizado por Paulo de Assis (2014), *assemblage*, onde o performer se utiliza de vários meios para montar seu espetáculo. Neste projeto artístico, faço uso de vários meios para auxiliar a minha prática performática. Além das obras musicais, aqui representadas por canções brasileiras, faço uso de texto – neste caso, um monólogo escrito em especial para esse projeto-, projeção de imagens, cenário, iluminação, figurino e voz-off.

2.2 Da aplicação do Inquérito

Como dito anteriormente, a intenção deste projeto é propor um formato alternativo de recital solo de canto fazendo uso de elementos extrapartitura, por acreditar que há um certo desgaste no modelo tradicional de recital solo de canto. Logo, para saber se o uso desses componentes seria um aspecto interessante para o espectador, surgiu a necessidade de se aplicar um pequeno inquérito padronizado que se encontra na secção dos ANEXOS deste trabalho.

De acordo com Laville e Dionne (1999), a aplicação de inquérito (que eles chamam de questionário) padronizado apresenta algumas vantagens, dentre elas:

(...) que se mostra econômico no uso e permite alcançar rápida e simultaneamente um grande número de pessoas, uma vez que elas respondem sem que seja necessário enviar-lhes um entrevistador. A uniformização assegura, de outro lado, que cada pessoa veja as questões formuladas da mesma maneira, na mesma ordem e acompanhadas da mesma opção de respostas, o que facilita a compilação e a comparação das respostas escolhidas e permite recorrer ao aparelho estatístico quando chega o momento da análise. (Laville & Dionne, 1999, p. 183 - 184)

O meio utilizado para o envio deste inquérito foi o correio eletrônico. Composto por 10 perguntas, o questionário foi direcionado ao público em geral. Algumas pessoas ligadas à música de alguma forma, outros inqueridos ligados ao mundo das artes, mas não da música, e outros que não tinham nada a ver com esse universo. A intenção era atingir o maior número de pessoas e de diversas idades, logo, a amostra da pesquisa abrange pessoas com idade entre os 15 e 69 anos, e com níveis de escolaridade variáveis, indo desde estudantes do ensino regular (secundário) à doutores.

O inquérito buscou fazer um apanhado geral sobre a relação das pessoas com a música num contexto mais amplo até chegar à vinculação do público com os recitais solo de canto erudito, onde os principais objetivos do mesmo eram:

- a) Saber se o uso de componentes extra partitura na performance de recitais solos de canto seria interessante ou não;
- b) Saber o que o público observava em um recital solo de canto.

2.3 Análise de Dados

Para a aplicação desse inquérito o meio utilizado foi o correio eletrônico por ser este um meio prático, e porque utilizei a plataforma de Formulários do Google para desenvolver o inquérito. Foram enviados cerca de 150 formulários, para pessoas residentes em Portugal e no Brasil. Foram recebidas 101 respostas, de um público com faixa etária entre os 15 e os 69 anos.

O inquérito era composto por 10 questões, onde a primeira questão tinha por objetivo saber se os entrevistados gostavam de música, e 100% das pessoas responderam que sim. A segunda questão queria saber sobre que estilo musical os entrevistados mais gostavam, e somente 13,1% responderam que o estilo musical preferido era o erudito.

As questões 3, 4 e 5 diziam respeito à frequência a concertos de um modo geral. À 6ª pergunta queria saber com que frequência os entrevistados iam à concertos solo de canto erudito, 43,6% disseram que quase nunca, 24,8% responderam nunca, 19,8%, quase sempre, e 11,9% responderam que sempre que sabiam que haveria um concerto.

69 pessoas responderam à 7ª pergunta, que queria saber o motivo das pessoas irem a recitais de canto. Desse montante, 47,8% responderam que vão a esse tipo de concerto porque gostam, 39,1% disseram que vão porque conhecem o cantor, e 13,1% responderam que vão para acompanhar um amigo.

A questão seguinte quando questionados sobre o que observavam em um recital de canto, 4,2% dos entrevistados responderam que observam é a técnica do cantor. 5,6%, o repertório. 18,3% responderam que a performance do cantor, e 71,8% disseram que todas as opções eram observadas.

À nona questão, 31 dos entrevistados responderam a seguinte pergunta: “*Por que você nunca foi a um recital de canto (solo) erudito?*”. 69,7% responderam que nunca foram porque nunca foram convidados, 15,2% disseram que não acham interessante, e os outros 15,2%, porque não gostam.

Ao serem indagados na décima questão se seria interessante o uso de elementos extrapartitura (como por exemplo: iluminação, projeção de *slides*, cenografia, figurino, etc) em um recital solo de canto erudito, 88,1% dos entrevistados disseram que sim, que achavam interessante, enquanto que 7,9% das pessoas responderam que o uso desses elementos era indiferente, e somente 4% responderam que achavam desnecessário o uso desses elementos.

Como podemos observar, o público que vai a recitais de canto vai em busca do conjunto da obra (técnica + repertório + performance), ou seja, vai em busca do espetáculo como um todo. E se olharmos para as percentagens individuais dessas três partes, veremos que a performance do artista recebe mais atenção do que a técnica do mesmo e o repertório que ele está interpretando. É importante frizar também que a maioria deste público acha interessante o uso de componentes extrapartitura nesse tipo de recital. Essas duas questões sintetizam de forma significativa a motivação que serve de sustentáculo a todo o estudo que foi desenvolvido e apresentado neste trabalho.

CAPÍTULO 3: Projeto Artístico

3. Projeto Artístico

3.1 Monólogo e Enredo

“OS DESENCANTOS DE DANDARA” é o nome do espetáculo originado a partir do desenvolvimento do projeto artístico para a conclusão do Mestrado em Música no ramo da Performance da Universidade de Aveiro. A proposta deste projeto é apresentar como elementos extrapartitura podem ajudar na construção de um formato diferente de um recital de canções erudita. A ideia inicial era fazer um recital onde as canções contassem uma história, para isso se faria uso de elementos extramusicais. Nesse caso, os únicos textos utilizados seriam os textos das canções e palavras soltas projetadas em um telão. Entretanto, no decorrer dos ensaios com minha professora de canto, ela alertou-me que o enredo que eu criara deveria estar muito claro durante a apresentação para que o público percebesse a história que eu queria contar. As músicas deveriam estar encadeadas de tal forma que ficasse clara a minha intenção. Como o enredo, na minha concepção, além de ser o meu fio condutor, deveria ser percebido pelo público, optei, então, por usar texto falado. Assim, eu não teria várias personagens, mas uma que passasse por diversos estados emocionais. Uma personagem com nome e características físicas, sociais e psíquicas.

No contexto narrativo, todo romance necessita de um enredo para se desenvolver. Também chamado de trama, ele é o “fio condutor” da história. O autor precisa dele para dar uma sequência lógica aos fatos e assim tornar a história atraente para o leitor/público. Booker (2004), em seu livro *The Seven Basic Plots: Why We Tell Stories*, defende a ideia de que os enredos das diversas histórias existentes no mundo são em geral os mesmos, e que é de responsabilidade do escritor inovar nos fatos para torná-las mais ou menos interessantes para o público.

Para este projeto artístico, o enredo assume um papel fundamental, uma vez que foi somente a partir dele que o repertório, o cenário, o figurino e a iluminação puderam ser elaborados. De acordo com Candido (1968), “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem,

ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.” (Candido et al, 1968, p. 51). Logo, após a ideia inicial do enredo, eu precisava dos personagens com seus nomes e características de personalidades para que o enredo pudesse ganhar vida no meu mundo fictício:

A história é sobre uma moça, uma morena faceira, que sabe que encanta os homens, e que não quer ter nenhuma relação séria com ninguém. Mas conhece um rapaz que se encanta por ela. No início ela o maltrata, mas termina por apaixonar-se de verdade pelo rapaz. Ela deseja casar com ele, mas o mesmo, depois de conquistá-la, já não a quer. E ela sofre uma desilusão. E sofre muito. E vai entrando num estado de loucura, desespero.

De posse desse enredo inicial, fiz a escolha do repertório. Entretanto, dois impasses surgiram: 1- Que ordem as canções deveriam seguir para se encaixar no enredo; 2- Que texto eu usaria para me ajudar a contar a história. Diante dessas questões e como não conseguia escrever um monólogo, falei com o escritor José Henrique Luz que gostou da ideia do enredo e disse que tentaria me ajudar. Mostrei-lhe as canções escolhidas e disse-lhe que eu ainda não tinha uma ordem certa para as mesmas, mas lhe falei do meu desejo de começar com *Machuca* de Chiquinha Gonzaga e terminar com a *Bachiana* nº5 de Heitor Villa-Lobos.

Depois de algumas conversas com o escritor, o enredo final, já com os nomes das personagens principais ficou assim:

Dandara²² é uma jovem bonita, faceira e divertida, que vive na cidade do Rio de Janeiro na década de 1920. Sua maior diversão é seduzir. Acaba por descobrir o amor

²² Os nomes dos personagens foram escolhidos pelo escritor do monólogo, somente o nome da heroína da trama, Dandara, foi escolhido em comum acordo. José Henrique me convenceu deste nome com o seguinte argumento: “O que você acha de Dandara? Significa ‘princesa negra’, ‘guerreira negra’. Além de ser um nome forte, sugere uma musicalidade.

quando Eduardo, um jovem bonito e encantador, começa-lhe a fazer a corte. Eles se apaixonam, trocam juras de amor e planejam o casamento. Mas Dandara sofre uma grande decepção quando descobre que seu amado, na verdade, só queria que ela sentisse o mesmo que ela gostava de fazer com os rapazes. Em meio à turbulência de sentimentos, ela se questiona se tudo o que foi vivido se deu em um mundo real ou imaginário, se tudo aquilo não passara de uma fantasia.

De posse dessa nova versão do enredo, José Henrique desenvolveu o monólogo “OS DESENCANTOS DE DANDARA”. Aqui, farei uma apresentação das personagens. O monólogo completo encontra-se na seção de anexos.

- Dandara: Morena bonita e faceira, que foi abandonada pela mãe biológica quando ainda era um bebê. Gosta de brincar com os sentimentos dos rapazes e, mesmo achando que o amor é para mocinhas bobas, ela termina por apaixonar-se por Eduardo.
- Eduardo: Filho da modista mais famosa da região em que Dandara vive. Homem fino, polido e educado que apaixona-se por Dandara.
- Jonas: Homem sisudo, dono de uma livraria. Ele criou Dandara como sua filha.
- João Paulo: Apesar de bonito, é um homem rude e agressivo. É o marceneiro da esquina de quem Dandara se aproxima para fugir do sentimento que começa a nascer por Eduardo.
- Perpétua: Moça desengonçada que mantém um romance com João Paulo.

A única personagem física é Dandara, que é interpretada por mim. Os outros personagens são citados no decorrer da história. É importante salientar que este é um caso em que o libreto foi escrito para as canções e não o contrário como ocorre na maioria das vezes, além disso, o monólogo foi escrito especialmente para este projeto.

3.1.1 O Autor

José Henrique Sousa Luz nasceu em 1987, na cidade de Picos no estado do Piauí/Brasil. Sua formação acadêmica aconteceu na cidade de Teresina, capital do estado do Piauí, mas atualmente ele reside em Fortaleza, onde atua como médico psiquiatra, psicanalista e sexólogo. Apreciador das artes, em especial pela literatura, dança e música. Escreveu duas peças para o teatro amador intituladas *A Restauração* e *Movimento de Amor*, a peça infantil *Cinderela sem Vestido Natalino*, e o musical *No Cabaret da Paissandu*.

3.2 Obras Musicais

Como dito anteriormente, o repertório foi escolhido de forma que se encaixasse no enredo estabelecido e as canções deveriam obedecer a três condições básicas:

- a. Deveriam ter o texto em português;
- b. Deveriam pertencer a um dos três compositores escolhidos: Chiquinha Gonzaga, Alberto Nepomuceno ou Heitor Villa-Lobos;
- c. O texto narrativo deveria ter uma ligação ao enredo por mim idealizado.

Diante dessas condições, as peças escolhidas foram:

- a. Machuca
- b. Roda Iô-iô
- c. O Romance da Princesa
- d. Lua Branca
- e. A Noiva
- f. Coração Triste
- g. Trovas (Op. 29, nº 1)
- h. Canção do amor
- i. Melodia Sentimental

j. Bachiana nº 5, Ária

Algumas dificuldades foram encontradas por mim para a interpretação dessas canções. Três das canções de Chiquinha Gonzaga só o texto da primeira estrofe e o refrão estavam escritos na partitura, as outras estrofes tive que encaixá-las da melhor forma possível e com ajuda de algumas gravações encontradas no Youtube. Outra dificuldade foi a questão da vocalidade adequada para cada canção. As canções de Chiquinha Gonzaga, por conta do próprio estilo, me levavam para uma região mais leve da minha voz, e tal vocalidade não era adequada, primeiro porque a proposta nunca foi usar qualquer tipo de meio tecnológico para amplificar minha voz durante o canto, e em segundo busca-se uma “linha vocal” dentro do espetáculo, uma vez que a personagem do espetáculo é somente uma, Dandara. Essa questão da vocalidade não acontecia nas músicas do Nepomuceno e nem do Villa-Lobos. Outras questões vocais foram trabalhadas como a questão dos harmônicos na região média e na região aguda da voz, e também a questão da dicção, de trazer o texto para frente para que assim fosse entendido.

3.2.1 Machuca!

Com poema de Patrocínio Filho, *Machuca!* foi composta por Chiquinha Gonzaga. Não se sabe ao certo o ano de publicação, mas de acordo com o website oficial da compositora, esta canção foi publicada depois de 1900:

Publicação posterior a 1900, por Manoel Antônio Gomes Guimarães. É dedicada à artista cantora (como se dizia) Plácida dos Santos, que mantinha em seu repertório de canções e cançonetas outras composições da maestrina como: *Roda ioiô, Mulatinha, Morena, D. Adelaide, Espanha e Brasil*, todas publicadas por Manoel Antonio Guimarães. Temos notícia de sua reimpressão em 1909 e de que era considerada um sucesso em 1911. Foi gravada “pela inimitável Risoleta” – como vem no rótulo do disco Columbia lançado em 1912. Como as demais cantoras pioneiras, Risoleta era atriz de teatro de revista. (Diniz, acervo do website oficial de Chiquinha Gonzaga²³)

Com um texto leve e com melodia simples, nos remete à faceirice da morena brasileira. Nesta obra, o eu-lírico fala de si mesmo. Fala de suas características físicas e de como desperta o interesse dos rapazes. A morena bonita diverte-se com a hipótese de “machucar” os rapazes que fazem de tudo para vê-la. Segura de si mesma, ela compara-se a um astro celeste. Afirma que fica feliz em machucar os rapazes que a admiram, mas deixa claro que a culpa não é dela, a culpa é dos próprios rapazes.

Machuca!...

*Sou morena, bonita e galante,
Tenho raios e setas no olhar,
E nem pode uma lira de Dante,
Os encantos que tenho cantar.
Quando passam os bilontras me olhando*

²³ Disponível no website oficial de Chiquinha Gonzaga www.chiquinhagonzaga.com . Acessado em 05 de novembro de 2015

*De binóculos erguidos com ardor,
Dizem todos se bamboleando
Abrasados em chamas de amor
Ai morena, morena querida,
Tu nos põe a cabeça maluca,
Pisa, mata, destrói essa vida,
Ai morena, morena, machuca!...*

*Eu machuco deveras a todos,
Até fico contente por isso,
Ao fitá-los os deixo por loucos
Pois fitando, lhes deito feitiço.
Sou morena que quando passeio
Deixo uma calda de luz como um astro
É uma récula de gente que veio
Me dizendo, seguindo o meus rastro.
Ai morena, morena querida
Tu nos põe a cabeça maluca,
Pisa, mata, destrói essa vida,
Ai morena, morena, machuca!...*

*Esses fogos que tenho nos olhos,
E que têm até o dom de encantar;
São na vida, no mundo os escolhos,
Onde os peitos se vêm quebrar.
Mas a culpa não é não é minha,
É dos homens que vem com ardor;
Me julgando dos céus a rainha,
Me dizer abrasados de amor.
Ai morena, morena querida
Tu nos põe a cabeça maluca,
Pisa, mata, destrói essa vida,
Ai morena, morena, machuca!...*

3.2.2 Roda Iô-iô

Com poema de Ernesto de Souza e música de Chiquinha Gonzaga, *Roda Iô-iô* foi composta para voz e piano e escrita originalmente em Fá maior, mas para este projeto artístico foi necessário fazer uma transposição para Sib maior, para que assim se encaixasse melhor na minha extensão vocal. Não se sabe ao certo o ano em que foi composta, entretanto, sua publicação data de 1900.

Publicada por Manoel Antônio Guimarães, c. 1900, na série *Cançonetas para Piano e Canto* de vários autores, foi vendida ao editor, no entanto, em abril de 1900, como tango, para piano e canto. O autor dos versos é o revistógrafo, compositor e farmacêutico Ernesto de Souza (1864-1928). (Diniz, acervo do website oficial de Chiquinha Gonzaga)

Essa canção foi escolhida porque se encaixava bem ao perfil de Dandara. Mostra bem uma mulher faceira, conhecedora de seu encanto e de como gosta de controlar o “jogo romântico”. Assim como *Machuca!...*, apresenta um caráter leve e divertido. Iô-iô é como o eu-lírico trata o rapaz que gosta dela. Nessa canção, a narrativa nos leva a hipótese de que Iô-iô é uma pessoa, nesse caso um rapaz. Faz-nos lembrar ainda do brinquedo que recebe o mesmo nome, onde o jogador, no caso a mocinha, manipula o brinquedo (o rapaz) da forma como desejar, as vezes perto de si, outras vezes longe.

Roda Iô-iô

*loiô, meu bem o que é isso
Que modo de olhar para gente
Cuidado, eu tenho feitiço
Que aparece de repente
Em tudo sou decidida
Tenho sangue com fartura*

*Ai ioiô, e se duvida...
Ponho água na fervura
Que eu sou de fogo,
Que eu sou de brasa
Roda ioiô, já já para casa*

*Roda ioiô, roda ioiô,
Roda ioiô, já já para casa*

*Na boca tenho os perfumes
Da mais bela flor do prado,
Gostou de mim, tem ciúmes,
Roubou-me um beijo, é queimado
Se me abraça, ai que perigo`
É mais certo, morreu,
Ioiô não mexa comigo
Eu peço por Deus do céu
Que eu sou de fogo,
Que eu sou de brasa
Roda ioiô, já já para casa*

*Roda ioiô, roda ioiô,
Roda ioiô, já já para casa.*

3.2.3 O Romance da Princesa

A música foi composta por Chiquinha Gonzaga ainda em 1904, só ganhou letra em 1908, quando a maestrina estava musicando o libreto da obra fantástica intitulada de *A Bota do Diabo*, cuja autoria é de Avelino de Andrade (Diniz, acervo digital do website oficial de Chiquinha Gonzaga). Isolando esta valsa da obra fantástica, e

analisando o texto, temos uma personagem apaixonada, impedida de ver seu amado, que pede ao vento para levar notícias suas ao seu amado, assim como para trazer outras novas de seu amor. Dentro do monólogo, esta canção aparece no momento em que Dandara reconhece que está apaixonada por Eduardo.

O Romance da Princesa

Brisas do bosque aromado

Pássaros meigos! Falenas

Ide contar minhas penas

Ao meu gentil namorado

Ide levar as saudades

Novas trouxe-me voando!

Mesmo entre muros e grades,

Presa hei de vê-lo sonhando

Mesmo entre muros e grades

Presa hei de vê-lo sonhando!

3.2.4 Lua Branca

Com música de Chiquinha Gonzaga, essa modinha é uma das peças mais conhecidas da maestrina. De acordo com o acervo digital do website oficial da compositora, a história dessa canção envolve um certo mistério:

Foi escrita para a burleta *Forrodozó*, representada no Teatro São José em junho de 1912, como modinha das personagens Sá Zeferina e Escandanhas, cujos versos originais mantêm o espírito de caricatura da peça. Em 1929, apareceu essa versão romântica com o título *Lua branca* gravada pelo cantor Gastão Formenti, sem que se conheça até hoje a autoria dos versos e do novo título. Entre as duas versões, houve um “arranjo” em disco com o título de *Lua de fulgores*, pelo cantor R. Ricciardi, pseudônimo do

paulista Paraguassu, mas foi a versão gravada por Gastão Formenti, acompanhado ao piano pelo professor J. Otaviano, e a edição das Irmãos Vitale com harmonização feita pelo pianista que se consagrou (...) (Diniz, acervo do website oficial de Chiquinha Gonzaga)

Como podemos observar no título da canção, optei por fazer uso da versão cuja harmonização é de J. Otaviano. O poema fala de amor, de um amor que causa nostalgia e sofrimento. O eu-lírico canta para a lua pedindo que ela lhe tire o sofrimento, um sofrimento que causa muito mais raiva do que pena na própria personagem.

Para que se fizesse sentido dentro do monólogo, como é Dandara quem canta sobre a perda de seu amado, o autor do monólogo fez uma alteração poética, trocando na segunda estrofe os pronomes femininos por pronomes masculinos, assim como o gênero dos adjetivos correspondentes ao eu-lírico e ao ser amado.

Lua Branca

*Oh! Lua branca de fulgores e de encanto
Se é verdade que ao amor tu dás abrigo
Vem tirar dos olhos meus o pranto
Ai, vem matar esta paixão que anda comigo
Ai, por quem és, desce do céu... Oh! Lua branca,
Essa amargura do meu peito... Oh! Vem, arranca
Dá-me o luar da tua compaixão
Oh! Vem, por Deus, iluminar meu coração.*

*E quantas vezes lá no céu me aparecias
A brilhar em noite calma e constelada
A sua luz, então, me surpreendia
Ajoelhada junto aos pés do meu amado
E ele a chorar, a soluçar, cheio de pejo
Vinha em seus lábios me ofertar um doce beijo.
Ele partiu, me abandonou assim...*

*Oh! Lua Branca, por quem és, tem dó de mim.*²⁴

3.2.5 A Noiva

Dentre as canções de Chiquinha Gonzaga, esta foi a última peça a ser escolhida. Com poema e música da maestrina, *A Noiva* é uma valsa escrita para canto e piano, cujos dados sobre a data em que foi composta ou de quando foi executada pela primeira vez não se têm notícias. O que se sabe é que foi publicada pela primeira vez em 2011 no acervo digital do website oficial de Chiquinha Gonzaga.

Ao contrário das primeiras canções aqui apresentadas, esta mostra uma moça apaixonada, cujo sonho é casar-se com o homem amado, que almeja uma vida cheia de ternura, carinho e felicidade ao lado do seu esposo. Dentro do espetáculo “OS DESENCONTOS DE DANDARA”, esta canção marca bem a transição entre a moça que gosta de se divertir com o sentimento dos rapazes, para uma mocinha apaixonada, cheia de sonhos românticos ao lado de seu amado.

A Noiva

*Vou ser feliz, ser venturosa
Gozando amor do meu querido*

²⁴ Estrofe original: E quantas vezes lá no céu me aparecias/ A brilhar em noite calma e constelada / A sua luz, então, me surpreendia/ Ajoelhado junto aos pés da minha amada/ E ela a chorar, a soluçar, cheia de pejo/ Vinha em seus lábios me ofertar um doce beijo./ Ela partiu, me abandonou assim.../ Oh! Lua Branca, por quem és, tem dó de mim.

*Para quem eu só tenho vivido
Enfim vou ser a sua esposa.*

*Serei terna e carinhosa
Dedicada, toda candura
Em mil afagos de ternura
Meu amor lhe darei vaidosa.*

*Vou ser feliz, ser venturosa
Gozando amor do meu querido
Para quem eu só tenho vivido
Enfim vou ser a sua esposa.*

3.2.6 Coração Triste

Com letra de Machado de Assis e música de Alberto Nepomuceno, esta canção foi composta em 1899. Cheia de influência do *Lied*, o poema que possui um “eu-poético neutro” (Lira, 2013, p. 61), possui uma carga dramática que é ressaltada pela parte do piano. Com forma ABA, a canção que inicialmente está em Ré menor sofre mudança de tonalidade e de modo na passagem da secção A para a secção B, indo para Lá maior.

De acordo com Pignatari (2009), embora não “tenha ritmo explicitamente nacional, percebe-se (...) um balanço que é característico da música brasileira.” (Pignatari, 2009, p. 103).

Esta canção foi escolhida pelo caráter intimista, onde a tristeza e a melancolia estão presentes em cada verso, acentuadas nos últimos compassos que comportam os dois últimos versos, como num “grito” de desespero em que o eu-lírico pede ao sol para salvar seu coração do sofrimento.

Coração Triste

*No arvoredos sussurra o vendaval do outono
Deita as folhas à terra, onde não há florir
E eu contemplo sem pena esse triste abandono
Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair*

*Como a escura montanha, esguia e pavorosa
Faz, quando o sol descamba, o vale anoitecer
A montanha da alma, a tristeza amorosa
Também de ignota sombra enche todo o meu ser*

*Transforma o frio inverno a água em pedra dura
Mas torna a pedra em água um raio de verão
Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura
Vê se podes fundir meu triste coração*

3.2.7 Trovas (Op. 29, Nº 1)

O Opus 29 é constituído por duas canções: *Trovas Nº 1* e *Trovas Nº2*. A primeira, com poema de Osório Duque Estrada e música de Alberto Nepomuceno, foi escrita em 1901 e foi inspirada no fado português. Segundo Pignatari (2009), isso se deve à influência portuguesa na formação do Brasil enquanto nação.

Os arpejos iniciais preparam o ambiente para um recitativo cheio de tristeza e lamento. O texto fala de um amor que pode ser entendido como não correspondido, como também pode ser de um amor que já se foi. Esta canção foi escolhida para este projeto sob a primeira perspectiva citada, onde o eu-lírico demonstra como o amor não correspondido devastou sua alma e sua vida. O eu-lírico original do poema é masculino, para adequar-se a este projeto, foi feita uma mudança na terceira estrofe. Eu poderia ter feito mais uma mudança nessa mesma estrofe, no terceiro verso, mas

optei por não fazê-la pois quis dar ênfase que o “*Senhor dos outros olhares*” é o amado de Dandara, em vez de ser o próprio “eu-lírico”.

Trovas (Op. 29, Nº 1)

*Quem se condói do meu fado
Vê bem como agora eu ando
De noite sempre acordado
De dia sempre sonhando*

*O amor perturbou-me tanto
Que este contraste deploro
Querendo chorar, eu canto
Querendo cantar, eu choro
Querendo cantar, eu choro*

*Curvada à lei dos pesares
Não sei se morro ou se vivo
Senhor dos outros olhares
Só do teu fiquei cativo²⁵*

*Por isso a verdade nua
Este tormento contém*

²⁵ Estrofe original: Curvado à lei dos pesares/ Não sei se morro ou se vivo/ Senhor dos outros olhares/
Só do teu fiquei cativo

*Minh'alma não sendo tua
Não será de mais ninguém
Não será de mais ninguém.*

3.2.8 Canção do Amor

Com poema de Dora Vasconcelos e música de Heitor Villa-Lobos, *Canção do Amor* juntamente com *Melodia Sentimental* foram compostas em 1958 e integram a obra *A Floresta do Amazonas*. Na forma ABA, nos remete à uma ambiência nostálgica, que fala de uma tristeza por já não ter aquele amor. Na primeira parte da canção, o eu-lírico fala de sua tristeza por viver sem o seu ser amado. Já na parte B, esse mesmo eu-lírico parece mais desesperado, sabendo que seu sofrimento deve ser encarado com realidade, embora a esperança de ter de volta seu amor ainda exista nele. Quando volta à parte A, o eu-lírico parece mais consciente de sua solidão, mas igualmente apaixonado e suplicante.

Canção de Amor

*Sonhar na tarde azul
Do teu amor ausente
Suportar a dor cruel
Com esta mágoa crescente
O tempo em mim agrava
O meu tormento, amor!
Tão longe assim de ti
Vencida pela dor
Na triste solidão
Procuro ainda te encontrar
Amor, meu amor!*

Tão bom é saber calar

*E deixar-se vencer pela realidade
Vivo triste a soluçar
Quando, quando virás enfim?
Sinto o ardor dos beijos teus em mim. Ah!
Qualquer pequeno sinal
E fremente surpresa
Vem me amargurar.*

*Tão doce aquela hora
Em que de amor sonhei
Infeliz, a sós, agora
Apaixonada fiquei
Sentindo aqui fremente
O teu reclamo amor!
Tão longe assim de ti
Ausente ao teu calor
Meu pobre coração
Anseia sempre a suplicar
Amor, meu amor!*

3.2.9 Melodia Sentimental

Como dito anteriormente, *Melodia Sentimental* faz parte da obra *A Floresta Amazonas*. Com música de Heitor Villa-Lobos e poesia de Dora Vasconcelos, foi composta em 1958. Segundo Dario Rodrigues Silva (s.d), esta canção foi composta para integrar a trilha sonora do filme *Green Mansions* do diretor americano Mel Ferrer, mas o filme foi um fracasso e a trilha sonora do filme sofreu várias adaptações, o que deixou Villa-Lobos insatisfeito. O compositor “reaproveitou ideias musicais

pensadas originalmente para o filme e compôs uma cantata, intitulada *A Floresta do Amazonas*.” (Silva, s/d)²⁶.

Nesta canção, o elemento *lua* simboliza o amor, cheio de romantismo, ao mesmo tempo que é doce, é forte. Mas o eu-lírico diz a sua amada que sozinha a lua não consegue conter as asas da escuridão, que pode ser entendida como a solidão dele, é preciso que a lua sinta o calor de sua amada, que também é linda e meiga, para brilhar ainda mais na escuridão.

Melodia Sentimental

*Acorda, vem ver a lua
Que dorme na noite escura
Que fulge tão bela e branca
Derramando doçura
Clara chama silente
Ardendo meu sonhar.*

*As asas da noite que surgem
E correm no espaço profundo
Oh, doce amada, desperta
Vem dar teu calor ao luar.*

²⁶ Retirado do website oficial da Orquestra sinfônica de Ribeirão Preto, disponível em http://www.sinfonicaderibeirao.org.br/pagina_extra.php?id=186 , visualizado em 05 de março de 2016.

*Quisera saber-te minha
Na hora serena e calma
A sombra confia ao vento
O limite da espera
Quando dentro da noite
Reclama o teu amor.*

*Acorda, vem olhar a lua
Que brilha na noite escura
Querida, és linda e meiga
Sentir teu amor e sonhar.*

3.2.10 Bachiana Nº5, Ária (Cantinelas)

Com texto de Ruth Valadares Corrêa e música de Heitor Villa-Lobos, a *Bachiana Nº 5* foi composta em 1938 e faz parte de uma série de 9 composições intituladas de *Bachianas Brasileiras* que são uma fusão da música folclórica brasileira com o estilo de Bach. De acordo com o próprio Villa-Lobos (s/d), foram inspiradas “no ambiente musical de Bach, considerado como fonte folclórica universal, rica e profunda, com todos os materiais sonoros populares de todos os países, intermediário de todos os povos” (Villa-Lobos *apud* Grieco, 2009, p. 79). Renato Almeida (s/d) diz que “as *Bachianas Brasileiras* constituem uma das mais significativas afirmações da música brasileira e nelas Villa-Lobos realizou o seu mais belo poema musical, de uma estrutura sólida e harmoniosa, e no qual a seiva brasileira palpita vigorosamente” (Almeida *apud* Grieco, 2009, p. 80).

Escrita originalmente para canto e orquestra de violoncelos, neste projeto, faremos a versão para canto e piano. Esta canção em forma ABA começa com um vocalize que nos dá uma sensação de angústia. Na secção B, onde aparece o texto, quase como um recitativo, nos faz lembrar alguém desesperado. De volta a secção A, novamente com um vocalize, dessa vez cantando em boca chiusa, a sensação de angústia pode ser confundida com um certo devaneio.

Bachiana Nº 5, Ária (Cantinelas)

*Tarde uma nuvem rósea lenta e transparente.
Sobre o espaço, sonhadora e bela!
Surge no infinito a lua docemente,
Enfeitando a tarde, qual meiga donzela
Que se apresta e a linda sonhadoramente,
Em anseios d'alma para ficar bela
Grita ao céu e a terra toda a Natureza!
Cala a passarada aos seus tristes queixumes
E reflete o mar toda a Sua riqueza...
Suave a luz da lua desperta agora
A cruel saudade que ri e chora!
Tarde uma nuvem rósea lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela!*

3.3 Figurino

Como foi dito no subcapítulo 1.2 do capítulo anterior deste trabalho, o figurino ajuda o *performer* a dar vida à personagem. Ele tem o papel de comunicar ao espectador características psíquicas e sociológicas da personagem. O figurino é ainda o conjunto de toda a indumentária, os acessórios e a maquiagem usados em cena.

Para compor o figurino de Dandara, foi feita uma pesquisa a respeito do que estava na moda no Brasil (eixo Rio-São Paulo) na década de 1920, para isso serviram de base novelas brasileiras cujas histórias se passam nos anos de 1920 (*Chocolate com Pimenta* (2003/2004), *O Cravo e a Rosa* (2000/2001) e *Gabriela* (2012 – 2ª versão)), filmes americanos (*The Great Gatsby* (2013) e *Midnight in Paris* (2011)), assim como exemplares de uma das revistas de moda mais famosas da época, a revista *Fon- Fon!*.²⁷

Dandara foi criada como filha de Jonas, dono de uma pequena livraria, logo, sabemos que ela não chega a ser burguesa e que não tem condições de se vestir com luxo, mas a moça, embora simples, tem uma personalidade forte e é muito faceira, e adora usar seu charme e beleza para brincar com os sentimentos dos rapazes.

Após algumas pesquisas e conversas com a professora do curso de Moda da Universidade Federal do Piauí, Núbia Andrade, chegamos ao croqui do figurino classificado como realista que vemos a seguir.

²⁷ Revista *Fon-Fon!* Disponível no em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1920/fonfon_1920.htm , visualizado em 20/03/2016 .



Figura 2

3.3.1 Adereços

Os adereços escolhidos para ajudar a compor o figurino de Dandara foram os seguintes:

- a) Colar comprido de contas;
- b) Tiara/faixa de cabelo;
- c) Luvas brancas;
- d) Ramo de flores;
- e) Faixa de cabelo que lembre as que eram usadas em casamentos;
- f) Xaile;
- g) Carteira.

É importante lembrar que os acessórios descritos nas letras c, d, e, f, g, não fazem parte do figurino fixo da personagem, eles integram momentos isolados do espetáculo.

3.3.2 Maquiagem

Na década de 1920, as mulheres deixavam a pele do rosto mais pálida, era a época do pó de arroz; os olhos eram marcados com cores escuras, geralmente o preto; as sobrancelhas eram finas e longas, e a boca, geralmente em tom carmim, era pequena e bem desenhada. Para fazer a maquiagem de Dandara, optei por fazer uma maquiagem que marque os olhos e a boca. A pele do rosto continuará da mesma tonalidade, pois o pó de arroz daria à personagem um ar caricato, e não é esta a intenção.

Para ajudar na caracterização, fiz uma pesquisa através de imagens na internet e nas novelas e filmes há pouco citados. As imagens a seguir exemplificam as fontes de inspiração para a caracterização de Dandara:



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

Figura 7



Figura 8

3.4 Cenografia

3.4.1 Cenário

Para compor o cenário, foi pensado em um ambiente de casa, logo o monólogo se passa na sala da casa de Dandara. Os móveis escolhidos para criar esse ambiente são:

- a) Uma poltrona;
- b) Uma manta clara para por sobre a manta,
- c) Uma estante de metal branca;
- d) Um candeeiro;
- e) Livros;
- f) Copo com bebida;

- g) Um jarro pequeno;
- h) Uma pequena mesa.

3.4.2 Iluminação

Por conta da limitação dos recursos de iluminação, além do candeeiro, optou-se também pelo uso de um pequeno candeeiro em formato de vela.

3.5 O Trabalho com a Encenadora

Para desenvolver este espetáculo, além do trabalho de técnica vocal com a professora de canto Isabel Alcobia, foi necessário um trabalho com a encenadora Rita Burmester. Rita ajudou-me a desvendar as nuances da personalidade de Dandara, mostrando-me como fazer para encontrar o tom certo da personagem, para que assim o público conseguisse perceber as transformações nos estados emocionais da personagem.

No nosso primeiro encontro, fizemos uma leitura do texto e discutimos a respeito das alterações no texto original que poderiam ser feitas. Foi decidido usar voz-off e falamos sobre como eu imaginava a personagem.

Com base no método de Stanislavski, a encenadora trabalhou comigo onde buscar os sentimentos e emoções para determinadas cenas. Trabalhou também a questão de postura e como separar a pessoa Késsia Lopes da personagem Dandara.

O cenário e a escolha dos acessórios foram decididos no nosso segundo encontro e primeiro ensaio. Aqui, Dandara começou a ganhar alma e densidade.

Mesmo quando os encontros eram para um simples café, o monólogo, as emoções e as peculiaridades de Dandara eram assuntos recorrentes. Essas conversas acabaram por servir de laboratório para a composição da personagem, pois entre um assunto e outro, acabávamos por encontrar onde eu deveria buscar inspiração para determinado estado emocional de Dandara.

Um dos ensaios mais esclarecedores para mim foi quando consegui reunir a professora de canto e a encenadora. Foi nesse momento em que percebi quanto trabalho eu teria pela frente pois em hipótese alguma eu deveria separar a “atriz” da “cantora”.

3.5.1 A Encenadora

Rita Burmester nasceu em 1948 no Porto. Teve formação em Ballet Clássico pela Royal Academy of Dance até aos 17 anos. Sendo que o Teatro só entrou no ano de 2004 aquando a formação em Teatro pela ESAP, acabando a licenciatura de 2007. Desde então participou em vários trabalhos como atriz em companhias como: TEP, Estaca Zero, Só Cenas, Vivonstage e ATE. Tem ainda trabalhos como encenadora desde 2005 no Grupo Dramático e Musical até aos dias de hoje e ainda na companhia Só Cenas. Leciona desde o ano 2006 e passou por várias escolas, atualmente está como professora no Estúdio Primeiros Passos e como Formadora no Projecto Cercarte do Espaço T. Entretanto em 2012 concluiu o Mestrado em Ciências da Comunicação Via Jornalismo pela FLUP, passou pelo Estágio Curricular na Rádio Nova e começou a caminhar pela área da produção na área do Teatro e do Cinema.

3.5.2 Diário de Bordo de “OS DESENCANTOS DE DANDARA”

Dandara é uma mulher que apesar de muito nova tem uma experiência de vida com o peso de alguém que viveu muito.

O fato dela ter sido abandonada repetidamente fez com que ela criasse defesas, estas fazem dela uma mulher forte e ao lado do abismo. Ainda assim, sem que conseguisse admitir que o abismo estivesse tão perto dela.

Desta forma a interpretação segue no sentido de intercalar a loucura com o desespero, a fragilidade com a força. A sensualidade é também uma característica

intrínseca à personagem que de alguma forma tanto abona a favor dela como fez da história dela aquilo que ela é.

Dandara vive nos anos vinte onde os colares de pérolas são parte das mulheres. Grandes que se dobram que se colocam ao pescoço de todas as formas e mais algumas. Então Dandara desenvolve uma relação com essas pérolas onde as pérolas são o símbolo da beleza, sensualidade, e também dos tantos homens que a desejam e que ela tanto mal trata.

Dandara tem uma relação com as roupas e adereços que veste e coloca como se fossem a alma que tem ou que lhe falta.

A relação dela com o espaço é também a forma com que se relaciona com o mundo. Tanto focada no seu mundo e tão próxima de si, como expansiva e em busca de soluções no exterior. A Lua é a determinado momento a representação de um companheiro que ela não tem, que deseja e que implora para que ele (companheiro), ela (lua) preencha o vazio da vida, da alma que naquele mesmo ponto se torna tão dura que o melhor é esquecer, ser forte e fazer de conta (fingir).

O fato é que a loucura começa a ser tão parte dela que já ninguém sabe se é uma história verdadeira ou apenas uma história que ela inventa para se justificar. Tanto se controla e para si se justifica pensando estar tudo bem, tudo normal, como solta a loucura - a dor que vive dentro dela.

O espaço da casa todo ele conta a história da vida dela. A estante que simboliza a biblioteca. Com livros que contam histórias como ela que tendo tão tenra idade poderia escrever livros sem fim. Como a cadeira que a estabiliza, lhe dá conforto e ao mesmo tempo substitui quem ali não está. O xaile que sendo um elemento que resguarda o corpo, também se abre aquando abre os braços e a alma. O vestido de noiva que veste sempre porque é tão importante lembrar como esquecer que ele poderia ter existido. E claro a luz que sendo ténue é a chama que mantém a vida e que ela deseja que apague e que vai mantendo ligada.

Dandara tem movimentos de extrema abertura para a vida como forma de demonstrar o desejo que a vida a inunde. E gestos tão apertados para se defender da vida que levou, que leva e que quem sabe há-de levar.

Entre a casa e a rua, Dandara acaba de escrever as linhas da sua tão morta vida.

Conclusão

Os recitais solo de canto erudito, como se sabe, são habitualmente centrados na figura do cantor e do músico que o acompanha, ambos sem grande mobilidade no palco. Esse modelo tradicional de recital, a meu ver, acabou por sofrer, no decorrer dos anos, um certo desgaste e desinteresse do público, e um dos motivos para que isso ocorresse talvez possa ser a dificuldade do intérprete em fazer o espectador fantasiar com esse formato de apresentação.

Como podemos observar, a *Performance Art* surgiu para quebrar com paradigmas, para permitir que os *performers* pudessem pôr em prática seus desejos artísticos, que poderiam ou não ser compreendidos. Vimos ainda, que a busca pela inovação na arte não é recente, ela vem desde o final do século XIX.

Minha pretensão com este trabalho foi propor um formato alternativo de recital de canto, onde a narrativa das canções brasileiras foi de suma importância para a criação do monólogo escrito especialmente para este projeto artístico, e que para enriquecer ainda mais a performance, foram escolhidos mais alguns componentes extrapartitura como iluminação, figurino, encenação, voz-off e projeção de imagens.

Aliás, o foco deste estudo é exatamente o uso desses componentes extrapartitura para auxiliar/enriquecer a performance de canções brasileiras, tal como ficou exposto no capítulo referente às componentes extrapartitura, a importância destes elementos para fazer o espectador adentrar ao espetáculo apresentado e compartilhar as emoções do repertório selecionado pelo *performer*.

A escolha por um repertório recheado de canções brasileiras deveu-se ao fato de se querer divulgar a riqueza que tem a música erudita do Brasil, e assim tornar os compositores mais conhecidos, uma vez que as canções eruditas brasileiras apesar de se tratarem de belas composições e de constituírem acervo essencial para o desenvolvimento da música nesse país, não são divulgadas e exploradas como mereciam ser. Na presente dissertação três compositores puderam ser estudados: Chiquinha Gonzaga (1847 – 1935), Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) e Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959). Nas páginas precedentes, pudemos conhecer um pouco da biografia desses três compositores e de suas principais obras, cada qual com suas

peculiaridades, deixando suas marcas na musicografia brasileira, tendo sido indispensável, tanto para o desenvolvimento da música popular urbana como da canção erudita.

Cabe esclarecer, que inicialmente os meios de pesquisa que eu dispunha para a realização desta dissertação estavam restritos a um grupo de documentos, livros, bibliografias e discografias que se referiam ao repertório pretendido, ao qual se desejava estudar mais minuciosamente. Porém, juntamente com a vontade de aprimorar meus conhecimentos sobre *Performance Art*, a musicografia e os artistas estudados, veio também o ímpeto de saber do público em geral sobre o interesse do mesmo por recitais de canções eruditas. Pensando em como eu poderia tornar um recital de canções brasileiras diferente e mais atrativo, nasceu o espetáculo “OS DESENCANTOS DE DANDARA”.

Como consequência das informações reunidas no presente trabalho, que resultou de um aprofundamento da musicografia erudita brasileira e das formas de enriquecer as performances em recitais, através de diversos elementos extrapartitura, é que foi pensada a performance desenvolvida para este projeto artístico, como uma forma de concretizar uma aplicação prática de toda a informação coletada.

Toda a pesquisa serviu, neste sentido, de amparo, tanto sob a ótica histórica quanto performática, para um processo de enquadramento de obras de grande valor cultural para o Brasil numa perspectiva diferente, fugindo do que é tradicional, transpondo os limites de uma abordagem habitual, de forma a propor uma atitude, por parte dos artistas, de constante inquietação pela busca de resultados performáticos que pudessem estimular e impulsionar a curiosidade do público pela música erudita, especialmente, pelas canções eruditas brasileiras.

Bibliografia

Almeida, José P. F. de (2011). *A Performance e Encenação no Espetáculo Musical*. Aveiro: Dissertação de Mestrado da Universidade de Aveiro.

Almeida, Adriana Xavier de (2014). *Aspectos sobre a Modinha e a influência do Bel Canto em sua interpretação*. Anais do III SIMPOM 2014 - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música.

Amato, Rita de C. F. (2008) *Momento Brasileiro: reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos*. Revista Eletrónica Complutense de Investigación en Educación Musical, V. 5, n.2.

Andrade, Mário (1972). *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Martins.

Anelhe, Daniele A. (2007). *A Mulher no Século XIX a partir da Figura de Chiquinha Gonzaga*. Rio de Janeiro: Monografia apresentada como requisito na conclusão do Curso de Formação Profissional em Laboratório em Biodiagnóstico em Saúde da Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio.

Assis, Weber Barbosa de (2012). *A Corpo-linguagem na Canção de Câmara: uma análise do emprego da expressão fisionômica e gestural na performance da Canção de Câmara Brasileira*. Goiânia: Dissertação de Mestrado em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.

Assis, Paulo (2014). *Towards Aesthetic-epistemic Assemblage*. disponível em <<https://www.researchcatalogue.net/view/99317/99318>> Acesso em 10/09/2016

Batista, Carla Domingues (2010). *A Relação entre Texto e Música nas Canções de Frederico Richter*. Florianópolis: Dissertação de Mestrado em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Bernardes, Adriana (2006). *Figurino para o Teatro: criação e produção em Florianópolis na década de 1980*. Florianópolis: Monografia de conclusão do curso de graduação em Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Booker, Christopher. (2004). *The Seven Basic Plots: Why we tell stories*. London: Continuum.

Brazão, Francisco. (2011), *“A Vida por um Fio” Inovando em Recital*. Castelo Branco: Dissertação de Mestrado em Música da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Candido, Antonio (1968). *A Personagem de Ficção*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva.

Coessens, Kathleen. (2014) *A Arte da Pesquisa em Artes: traçando práxis e reflexão*. Art Research Journal, Brasil, V. 1 / 2. p. 1-20, jul./ dez. 2014.

Cohen, Renato. (2002) *Performance como Linguagem – criação de um tempo-espço de experimentação*. 1ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva.

Contier, Arnaldo. (1995) *O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudos dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético* (Mário de Andrade, 1928). Revista Música, São Paulo, V. 6, n.1 / 2: 75-121 maio/nov. 1995.

Cook, Nicholas (2006) *Entre o Processo e o Produto: música e/enquanto performance*. Trad. Fausto Borém. Inglaterra: Royal Holloway.

Cortinhas, Rosângela (2010). *Figurino: um objeto sensível na produção do personagem*. Porto Alegre: Dissertação do programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Costa, Francisco Araújo da (2002). *O Figurino como Elemento Essencial da Narrativa*. Porto Alegre: Sessões do Imaginário, nº8, agosto de 2002, semestral. FAMECOS/

PUCRS. (p.38 – 41) Disponível em: <
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/775/8973>> Acesso em: 27 de abril de 2015.

Del-Vechio, Roberta; Scholl, Raphael C.; Wendt, Guilherme W. (2009). *Figurino e Moda: intersecções entre criação e comunicação*. Blumenal: Trabalho apresentado no X Intercom Sul, na área temática de Interfaces comunicacionais. Disponível em: <
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0855-1.pdf>>. Acesso em: 25 de outubro de 2015.

Diniz, Edinha (1999). *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Editora Rosa dos Tempos.

Fausto, Boris (1995). *História do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação.

Fernandino, Jussara (2014). *A Interação Cênico-musical nos Processos de Formação de Músicos e Atores*. São Paulo: XXIV congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música.

Finnegan, Ruth (2008) “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?” in Matos, Travassos & Medeiros (eds.) (2008) *Palavra Cantada – ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras. (15-43)

Fortin, Sylvie (2009). *Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a Pesquisa Artística*. Trad. Helena Maria Melo. Revista Cena, n. 7 (77-83). Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154> >. Acesso em: 30 de junho de 2016.

Fortunatti, Mirela (2009). *A Música de Chiquinha Gonzaga no Rio de Janeiro da Belle Époque*. Faculdade de Artes do Paraná.

Gloeden, Adélia Issa (2012). *Seis Canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Música da Universidade de São Paulo.

Goldberg, Roselee (2007). *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 1ª ed. Portuguesa.

Grieco, Donatello (2009). *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão.

Guérios, Paulo Renato (2003). Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. Rio de Janeiro: Mana, V. 9, n.1, (p.81-108). Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=en&tlng=es > Acessado em 20 de fevereiro de 2016

Iglecio, Paula; Italiano, Isabel C. (2012). *O Figurinista e o Processo de Criação de Figurino*. Disponível em: <[http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda-2012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/103760 O figurinista e o processo de criacao de figurino.pdf](http://coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda-2012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/103760-O-figurinista-e-o-processo-de-criacao-de-figurino.pdf)>. Acesso em: 08 de outubro de 2015.

Laville, Christian; Dionne, Jean (1999). *A Construção do Saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Tradução: Heloísa Monteiro e Francisco Settineri. Porto Alegre: Artmed

Leva, José U. (2012) *Pluralismo no Brasil do Século XIX*. Revista de Cultura Teológica, V. 20, n. 77, jan./mar. 2012.

Lima, Edilson Vicente de (2001). *A Modinha e o Lundu no Brasil*. in Música Erudita Brasileira, pp. 46-51. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acessado em 05 de novembro de 2015.

_____ (2010). *A Modinha e o Lundu: dois clássicos nos trópicos*. São Paulo: Tese de Doutorado em Musicologia da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP.

Lira, Mariza (1978). *Chiquinha Gonzaga, grande compositora popular brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte.

Lira, Elizete Félix (2013). *Nepomuceno e o Canto Vernacular: um novo caminho para a Canção de Câmara Brasileira*. João Pessoa: Dissertação de Mestrado em Música da Universidade Federal da Paraíba.

Marun, Nahim (2010). *Revisão Crítica das Canções para Voz e Piano de Heitor Villa-Lobos Publicadas pela Editora Max Eschig*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Megido, José L. T. (2003) *O “Método Stanislavski” para a Construção de Papéis: a arte na interpretação do educador*. São Paulo: Dissertação de Mestrado em Educação, Arte e Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

Montero-Sieburth, Martha. (2006) *La Auto Etnografía como una Estrategia para la Transformación de la Homogeneidade a favour de la Diversidad Individual en la Escuela*. Comunicação apresentada no Congresso INTER, p. 61-71.

Moura, Luiz Renato G. (2014) *A Iluminação Cênica no Trabalho do Ator de Teatro*. Natal: Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

Neira, Marcos G.; Lippi, Bruno G. (2012) *Tecendo a Colcha de Retalhos: a bricolagem como alternativa para a pesquisa educacional*. Porto Alegre: Revista Educação e realidade. V 37, n.2. p. 607-625. Maio/ago. 2012. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/edu_realidade> Acesso em 05/09/2016.

Nogueira, Daiane; Araújo, Denise Castilho de (2014). *Convergências entre Moda e Cinema: ressignificações de Cisne Negro*. Revista de Design, Inovação e Gestão Estratégica – REDIGE, V. 5, n. 01, abr. 2014 Disponível em:

<<http://www2.cetiqt.senai.br/ead/redige/index.php/redige/article/view/189>>.

Acesso em: 25 de agosto de 2015.

Norbert, Elias (2001). *A Sociedade de Corte*: investigação sobre a sociedade da realeza e da aristocracia de corte. Trad. Pedro Süsserkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Oliveira, Deborah M.G. (2012). *O Processo de Trabalho dos Intérpretes*.

Paiva, Juliana T. (2012) *Figurino*: texto que veste o corpo. Florianópolis: Monografia apresentada para conclusão do curso de graduação em Design de Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Pereira, Sylmara C.; Noronha, Márcio P. (2008). *Concepções de Arte na Obra – pensamento de Richard Wagner*. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20\(77\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/anais2008/doc%20(77).pdf)> Acesso em: 24 de janeiro de 2016.

Perito, Renata Z.; Rech, Sandra R. (2012). *A Criação do Figurino no Tearto*. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda-2012/GT09/POSTER/102328 A Criacao do Figurino no Teatro.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda-2012/GT09/POSTER/102328-A-Criacao-do-Figurino-no-Teatro.pdf)>. Acesso em: 25 de outubro de 2015.

Pignatari, Dante (2009). *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a Invenção da Canção Brasileira*. São Paulo: Tese de Doutorado em Letras da Universidade de São Paulo – USP.

Rebouças, Evill (2009). *A Dramaturgia e a Encenação no Espaço não Convencional*. São Paulo: Ed. UNESP.

Rocha Junior, Roosevelt Araújo. (2007) *Música e Filosofia em Platão e Aristóteles*. Revista Discurso n. 37.

Santos, José M. P. (2008) *Breve Histórico da "Performance Art" no Brasil e no Mundo*. Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.1-32, dez. 2008

Scher, Steven Paul (1990) "The German Lied – a genre and its European reception (1990)" in Bernhart and Wolf (2004) *Words and Music Studies*. New York: Rodopi (281 – 299)

Simões, Cibele F. (2008) *À Luz da Linguagem – a iluminação cênica: de instrument da visibilidade à 'Scriptura do visível'*. São Paulo: Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Sloboda, John; Ford, Biranda (2012). *What Classical Musicians Can Learn from Other Arts about Building Audiences*. Guildhall School of Music: Understanding Audiences Working Paper 2.

Stanislavski, Constantin. (2008) *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

Toni, Flávia C. (1987). *Mário de Andrade e Villa-Lobos*. Conferência apresentada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São Paulo: Rev. Inst. Est. Bras., SP, 27: 43-58.

Urssi, Nelson J. (2006) São Paulo: Dissertação de Mestrado em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Verzoni, Marcelo (2011). *Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música – Programa de pós-graduação em música da Escola de Música da UFRJ, V.24, n. 1, p. 155- 169, jan./jun. 2011)

Viana, Isabel M. G. (2012) *A Personagem Feminina em Óperas do Romantismo Italiano: estados emocionais em dez árias para soprano..* Aveiro: Dissertação de Mestrado em Música da Universidade de Aveiro.

Jornal Gazeta de Notícias disponível no acervo da Hemeroteca Digital do site da Biblioteca Nacional Digital: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/> visualizado no dia 24 de fevereiro de 2016.

Websites visitados:

<http://www.histoiresdemusique.ch>

<http://www.wacd.ucla.edu/people/28-people/faculty/133-peter-sellers>

<http://www.laphil.com/press/peter-sellers-directs-soprano-dawn-upshaw-and-violinist-geoff-nuttall-staged-production-of>

www.chiquinhagonzaga.com

http://www.sinfonicaderibeirao.org.br/pagina_extra.php?id=186

Revista Fon fon! Disponível em

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1920/fonfon_1920.htm , visualizado em 20/03/2016.

ANEXOS

INQUÉRITO

Este inquérito insere-se no projecto artístico de Késsia Lopes, no âmbito do programa de mestrado em Música/ Performance da Universidade de Aveiro. Dados obtidos na resposta ao questionário serão processados e sujeitos a análise estatística. Obrigada por dispor alguns minutos de seu tempo para responder a este inquérito.

Nome (apenas para identificação do pesquisador)

Idade (campo obrigatório)

01- Você gosta de música?

- ☐ Sim
- ☐ Não

02- Que género musical você mais gosta?

- ☐ Pop
- ☐ Rock
- ☐ Erudito
- ☐ Samba
- ☐ Fado
- ☐ Jazz
- ☐ Outro:

03- Com que frequência você vai a concertos?

- ☐ Sempre
- ☐ Quase sempre
- ☐ Quase nunca
- ☐ Nunca

04- Você costuma comprar bilhetes?

- ☐ Sim
- ☐ Não
- ☐ As vezes

05- O que o faz ir a um concerto?

- ☐ O cantor ou o conjunto musical
- ☐ O gênero musical
- ☐ O tipo de concerto

06- Com que frequência você vai a concertos de canto (solo) erudito?

- ☐ Sempre que sei que haverá um
- ☐ Quase sempre
- ☐ Quase nunca
- ☐ Nunca

Caso você nunca tenha ido a um recital de canto (solo) erudito, por favor, passe para a questão 09.

07- Por que você vai a recitais de canto (solo) erudito?

- ☐ Porque gosto
- ☐ Porque conheço o cantor
- ☐ Para acompanhar um amigo

08- O que você observa em um recital de canto (solo) erudito?

- ☐ A técnica do cantor
- ☐ O repertório
- ☐ A performance do cantor
- ☐ Todas as alternativas

09- Por que você nunca foi a um recital de canto (solo) erudito?

- ☐ Porque não gosto
- ☐ Porque nunca fui convidado
- ☐ Porque não acho interessante

10- Você acha interessante o uso de elementos extrapartitura (como por exemplo: iluminação, projeção de slides, cenografia, figurino, etc) em um recital de canto (solo) erudito?

- ☐ Sim, acho interessante
- ☐ É indiferente
- ☐ Não acho necessário o uso desses meios

MONÓLOGO

OS ~~(DESEN)~~CANTOS DE DANDARA

Nota: Aqui encontra-se o monólogo original, para este projeto artístico foram feitas algumas modificações tanto no texto quanto nas indicações de iluminação e movimentação. As modificações no texto foram autorizadas pelo autor.

(Uma luz amarelada se acende no centro do palco, onde se vê uma mulher enigmática. É DANDARA, uma morena muito bela, mas que porta um olhar melancólico).

DANDARA

Quando muito nova, eu era desapegada de ideias de amor. Para mim, o que importava era o prazer do momento. Incontáveis homens passaram pela minha vida sem que eu pudesse sentir nada além da mera vontade de seduzir. Essa leviandade pueril sustentou-se até o instante em que conheci um homem que me tocou tão profundamente que senti uma violenta torção dentro de mim. É difícil falar sobre isso, mas é preciso espantar esse assombroso fantasma que tanto me atormenta. Eu preciso contar a minha história...

(A luz se apaga e, segundos depois, uma luz azulada se acende na parte anterior do palco, onde Dandara se posiciona).

DANDARA

Fui abandonada na porta de uma velha livraria, na cidade do Rio de Janeiro, em pleno verão de 1900, sob um impressionante luar. Assim me contou Jonas, o dono da livraria, o homem que se tornou o meu pai. Eu nunca quis saber nada a respeito da minha família original. No entanto, eu carregava um inquietante vazio, sem saber o porquê de ter sido largada tal qual um animal defeituoso. Jonas se esforçou para cuidar de mim, contando com a ajuda de algumas vizinhas, mas ele não tinha talento para ser pai. Era muito sisudo, vivia metido em seus empoeirados alfarrábios. Sem a atenção e os carinhos dele, encontrei refúgio e acalento nos livros, enquanto gastava horas auxiliando nas vendas da livraria. Nas folgas, meus pés descalços percorriam longas distâncias por aquela cidade encantadora. Cedo descobri o meu dom para atrair a atenção das pessoas, especialmente dos homens. Os meninos ficavam hipnotizados com a minha faceirice. Sentia-me regozijada ao perceber aqueles olhares perplexos e famintos sobre mim. Na medida em que fui crescendo, fui me dando conta das minhas qualidades femininas, dos recônditos mais enigmáticos do meu corpo. O maior gozo eu experimentava quando desprezava aqueles danados que me observavam com tanta lascívia. Adorava fazê-los sofrer, despedaçar as esperanças daqueles pobres miseráveis, machucando-os com um jeitinho que somente eu sabia fazer.

(Enquanto se arruma como se estivesse em frente a um espelho, Dandara canta **MACHUCA**).

DANDARA (cantando)

*Sou morena bonita e galante
Tenho raios e setas no olhar
E nem pode uma lira de Dante
Os encantos que tenho cantar
Quando passo, os bilontras me olhando
De binóculo erguido com ardor
Dizem todos se bamboleando
Abrasados em chama de amor*

*Ai morena, morena querida
Tu nos põe a cabeça maluca
Pisa e mata, destrói essa vida
Ai morena, morena, machuca!*

*Eu machuco deveras a todos
Até fico contente por isso
Ao fitá-los os deixo por loucos
Pois fitando-os lhe deito o feitiço
Sou morena que quando passeio
Deixo calda de luz como um astro
É uma récula de gente que veio
Me dizendo, seguindo meu rastro*

*Ai morena, morena querida
Tu nos põe a cabeça maluca
Pisa e mata, destrói essa vida
Ai morena, morena, machuca!*

*Esses fogos que tenho nos olhos
E que tem até o dom de encantar
São na vida, no mundo os espólios
Onde os peitos se vêm quebrar
Mas a culpa não é, não é minha
É dos homens que vêm com ardor
Me julgando dos céus a rainha
Me dizendo abrasados de amor*

*Ai morena, morena querida
Tu nos põe a cabeça maluca
Pisa e mata, destrói essa vida
Ai morena, morena, machuca!*

(Dandara muda de postura e de olhar. Agora, parece eufórica, empolgada e segura de si).

DANDARA

Muitos eram aqueles que faziam fila na porta da livraria. Não para obter títulos literários, mas sim para me fazer a corte. Meu pai se fazia de desentendido na maioria das vezes, mas de quando em quando me aconselhava a tomar cuidado, pois julgava que um dia eu me daria mal em dar trela a tantos homens, só para depois rechaçá-los. Claro que eu não conseguia perceber o enredo perigoso no qual eu estava me metendo. Entre tantos rapazes, destacava-se Eduardo, filho da modista mais famosa da vizinhança. Um belo exemplar de homem! Fino, polido, inteligente, mas insuportavelmente meloso. Quanto mais eu o maltratava, mais ele corria atrás de mim.

(Como se conversasse com Eduardo, Dandara canta **RODA IOIÔ-IOIÔ**).

DANDARA (cantando)

*Ioio, meu bem o que é isso
Que modo de olhar para gente
Cuidado, eu tenho feitiço
Que aparece de repente
Em tudo sou decidida
Tenho sangue com fartura
Ai ioio, e se duvida...
Ponho água na fervura
Que eu sou de fogo
Que eu sou de brasa
Roda ioio, já já para casa (bis)
Roda ioio, roda ioio
Roda ioio, já já para casa
Na boca tenho os perfumes
Da mais bela flor do Prado
Gostou de mim, tem ciúmes
Roubou-me um beijo, é queimado
Se me abraça, aí que perigo
É mais certo, morreu
Ioio não mexa comigo
Eu peço por Deus do céu
Que eu sou de fogo
Que eu sou de brasa
Roda ioio, já já para casa (bis)
Roda ioio, roda ioio
Roda ioio, já já para casa*

DANDARA

Eduardo me dizia palavras tão lindas, que jamais outro homem me dissera. Havia sinceridade no olhar dele, diferentemente da maioria dos patifes que me cercavam. Comecei a sentir algo estranho! Percebi que estava me quedando apaixonada. Não era possível que isso pudesse acontecer! Ficar suspirando que nem uma donzela virginal? Não mesmo! Não li tantos romances para saber justamente do que eu tinha que me proteger. Mande Eduardo pastar e desviei a minha atenção para João Paulo, o marceneiro da esquina. Aquele canalha era completamente diferente do Eduardo.

Bonito sim, mas rude e agressivo que nem uma peste! Tratava a mim de forma desavergonhada e isso me aticava ainda mais. Prometeu-me mundos e fundos e eu acreditei. Mas logo descobri que ele estava de caso com a Perpétua, aquela marafona desengonçada. Dei uma surra nos dois! Arrepentida do que fiz a Eduardo, fui me dando conta de que ele é que realmente era homem de verdade. Porém, eu não tinha coragem de me aproximar dele e pedir desculpas. Desejei tanto que o destino me trouxesse ele de volta...

(Dandara canta **ROMANCE DA PRINCESA**).

DANDARA (cantando)
Brisas do bosque aromado
Pássaros meigos, falenas
Ide contar minhas penas
Ao meu gentil namorado
Ide levar as saudades
Novas trouxe-me voando
Mesmo entre muros e grades
Presa hei de vê-lo sonhando
Mesmo entre muros e grades
Presa hei de vê-lo sonhando

DANDARA

Como o destino não se mexeu para me ajudar, decidi parar de me martirizar e fui em busca do meu amado. Invadi a casa de Eduardo, espantando as clientes da mãe dele com a minha gritaria passional e clamei para que ele voltasse a me flertar. Mas todo esse vexame foi em vão! Eduardo foi muito claro em me dizer que não me queria mais, pois estava muito magoado por eu tê-lo feito sofrer. Irremediavelmente tétrica, perambulei pelas ruas da cidade, noite afora, dissolvendo-me em lágrimas.

(Uma luz branca domina o cenário, enquanto Dandara canta **LUA BRANCA**). ***Aqui, foi feita uma leve alteração na última estrofe, para ficar congruente com o contexto.***

DANDARA (cantando)
Oh, lua branca de fulgores e de encanto
Se é verdade que ao amor tu dás abrigo
Vem tirar dos olhos meus o pranto
Ai, vem matar essa paixão que anda comigo

Oh, por quem és desce do céu, oh lua branca
Essa amargura do meu peito, oh, vem, arranca
Dá-me o luar de tua compaixão
Oh, vem, por Deus, iluminar meu coração

E quantas vezes lá no céu me aparecias
A brilhar em noite calma e constelada
E em tua luz então me surpreendias
Ajoelhada junto aos pés do meu amado

*E **eu** a chorar, a soluçar, cheia de pejo
Vinha em **seus** lábios **lhe** ofertar um doce beijo
Ele partiu, me abandonou assim
Ó, lua branca, por quem és, tem dó de mim*

DANDARA

Não recordo como cheguei em casa naquela noite, mas lembro que passei dias a fio afogada em meus lençóis, sem ânimo nem viço para nada. Por insistência de papai, voltei a vender na livraria. Num certo dia, Eduardo apareceu por lá e, ao mirá-lo em seus olhos tão iluminados, eu não pude conter a torrente de emoções que irrompeu desenfreadamente.

(Como se falasse a Eduardo, Dandara canta **TROVAS**).

DANDARA (cantando)

*Quem se condói do meu fado
Vê bem como agora eu ando
De noite sempre acordado
De dia sempre sonhando*

*O amor perturbou-me tanto
Que este contraste deploro
Querendo chorar, eu canto
Querendo cantar, eu choro
Querendo cantar, eu choro*

*Curvado à lei dos pesares
Não sei se morro ou se vivo
Senhora dos outros olhares
Só do teu fiquei cativa*

*Por isso a verdade nua
Este tormento contém
Minh'alma não sendo tua
Não será de mais ninguém
Não será de mais ninguém*

DANDARA

Comovido com a minha declaração histérica, Eduardo disse que iria reconsiderar e aproveitou o ensejo para me pedir em namoro a papai, que sem erguer os olhos do livro em que se concentrava, disse que concedia a permissão. Senti-me incontinentemente feliz! Meses de namoro transcorreram e então Eduardo me pediu em noivado. E como eu poderia recusar? Eu estava completamente aos pés dele.

(Dandara canta **A NOIVA**).

DANDARA (cantando)

*Vou ser feliz, ser venturosa
Gozando amor do meu querido*

*Para quem eu só tenho vivido
Enfim vou ser a sua esposa*

*Serei terna e carinhosa
Dedicada, toda candura
Em mil afagos de ternura
Meu amor lhe darei vaidosa*

*Vou ser feliz, ser venturosa
Gozando amor do meu querido
Para quem eu só tenho vivido
Enfim vou ser a sua esposa*

DANDARA

O tão aguardado dia da festa de noivado chegou. Papai havia cedido a nossa casa para o evento. Em meio a amigos e pessoas da vizinhança, eu me sentia uma incomparável felizarda. Quando chegou o momento em que imaginei que colocaríamos nossas alianças de compromisso, Eduardo revelou que tudo não passava de uma brincadeira. Ele havia apostado com os outros rapazes do bairro que conseguiria me enganar e fazer-me sofrer, como eu sempre havia feito com eles. Senti-me completamente devastada, humilhada. Todos riram de mim! E não havia ninguém para me proteger. Meu pai, coitado, não saiu do lugar onde estava. Talvez não soubesse nem o que fazer. Num surto de fúria, quebrei tudo que estava ao meu alcance e expulsei todos de casa. Eu não conseguia acreditar no que havia acontecido. Mas o que me restava além de me entregar sem reservas ao sofrimento que Eduardo me causara?

(Dandara canta **CANÇÃO DE AMOR**).

DANDARA (cantando)
*Sonhar na tarde azul
Do teu amor ausente
Suportar a dor cruel
Com esta mágoa crescente
O tempo em mim agrava
O meu tormento, amor!*

*Tão longe assim de ti
Vencida pela dor
Na triste solidão
Procuro ainda te encontrar
Amor, meu amor!*

*Tão bom é saber calar
E deixar-se vencer pela realidade
Vivo triste a soluçar
Quando, quando virás enfim?*

*Sinto o ardor dos beijos teus
Em mim. Ah!*

*Qualquer pequeno sinal
E fremente surpresa
Vem me amargurar*

*Tão doce aquela hora
Em que de amor sonhei
Infeliz, a sós, agora
Apaixonada fiquei
Sentindo aqui fremente
O teu reclamo amor!*

*Tão longe assim de ti
Ausente ao teu calor
Meu pobre coração
Anseia sempre a suplicar
Amor, meu amor!*

DANDARA

Naquela fatídica noite, ainda tive que enfrentar mais uma fatalidade. Encontrei o meu pai enforcado, dentro do seu quarto. Até hoje, pergunto-me, insistentemente, o que o motivou a fazer aquilo. Será se ele não conseguiu suportar ver aquela desgraça acontecendo comigo e não conseguir fazer nada? Se já não me bastasse o abandono de Eduardo, meu pai também havia me abandonado. E por minha culpa!

(Dandara canta **CORAÇÃO TRISTE**).

DANDARA (cantando)

*No arvoredos sussurra o vendaval do outono
Deita as folhas à terra, onde não há florir
E eu contemplo sem pena esse triste abandono
Só eu as vi nascer, vejo-as só eu cair*

*Como a escura montanha, esguia e pavorosa
Faz, quando o sol descamba, o vale anoitecer
A montanha da alma, a tristeza amorosa
Também de ignota sombra enche todo o meu ser*

*Transforma o frio inverno a água em pedra dura
Mas torna a pedra em água um raio de verão
Vem, ó sol, vem, assume o trono teu na altura
Vê se podes fundir meu triste coração*

DANDARA

Completamente aniquilada, eu já não portava mais a capacidade para discernir a natureza das coisas que me aconteciam. O que era fantasia? O que era realidade? Ainda naquela noite, eu me lembro de ter visto Eduardo adentrar a livraria. Estonteantemente belo, ele pegou as minhas mãos entre as suas e me disse sorrindo...

(Dandara canta **MELODIA SENTIMENTAL**).

DANDARA (cantando)

*Acorda, vem ver a lua
Que dorme na noite escura
Que fulge tão bela e branca
Derramando doçura
Clara chama silente
Ardendo meu sonhar*

*As asas da noite que surgem
E correm no espaço profundo
Oh, doce amada, desperta
Vem dar teu calor ao luar*

*Quisera saber-te minha
Na hora serena e calma
A sombra confia ao vento
O limite da espera
Quando dentro da noite
Reclama o teu amor*

*Acorda, vem olhar a lua
Que brilha na noite escura
Querida, és linda e meiga
Sentir teu amor e sonhar*

DANDARA

Subitamente, Eduardo desapareceu. Dei-me conta de que tudo não havia passado de um sonho... Ou seria um delírio? Estaria eu ficando insana? Um insuportável desespero tomou conta de mim e eu incendiei a livraria. Vi todos aqueles livros, com aquelas histórias ridículas de amor, tornando-se reles cinzas. Agora estou aqui, a perambular por um mundo de mortos-vivos, arrastando as minha pernas tão pesadas como se arrastasse um baú de quinquilharias. É de loucura que padecem aqueles que se atrevem a amar. É de loucura que padecem aqueles que se atrevem a amar. É de loucura...

(Dandara canta **Bachianas Brasileiras No. 5 - Ária - Cantilena**).

DANDARA (cantando)

*Tarde uma nuvem rósea lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela!
Surge no infinito a lua docemente,
Enfeitando a tarde, qual meiga donzela
Que se apresta e a linda sonhadoramente,
Em anseios d'alma para ficar bela
Grita ao céu e a terra toda a Natureza!
Cala a passarada aos seus tristes queixumes
E reflete o mar toda a Sua riqueza...
Suave a luz da lua desperta agora*

*A cruel saudade que ri e chora!
Tarde uma nuvem rósea lenta e transparente
Sobre o espaço, sonhadora e bela!*

(As luzes se apagam lentamente, até que Dandara seja engolida pela escuridão plena).

FIM